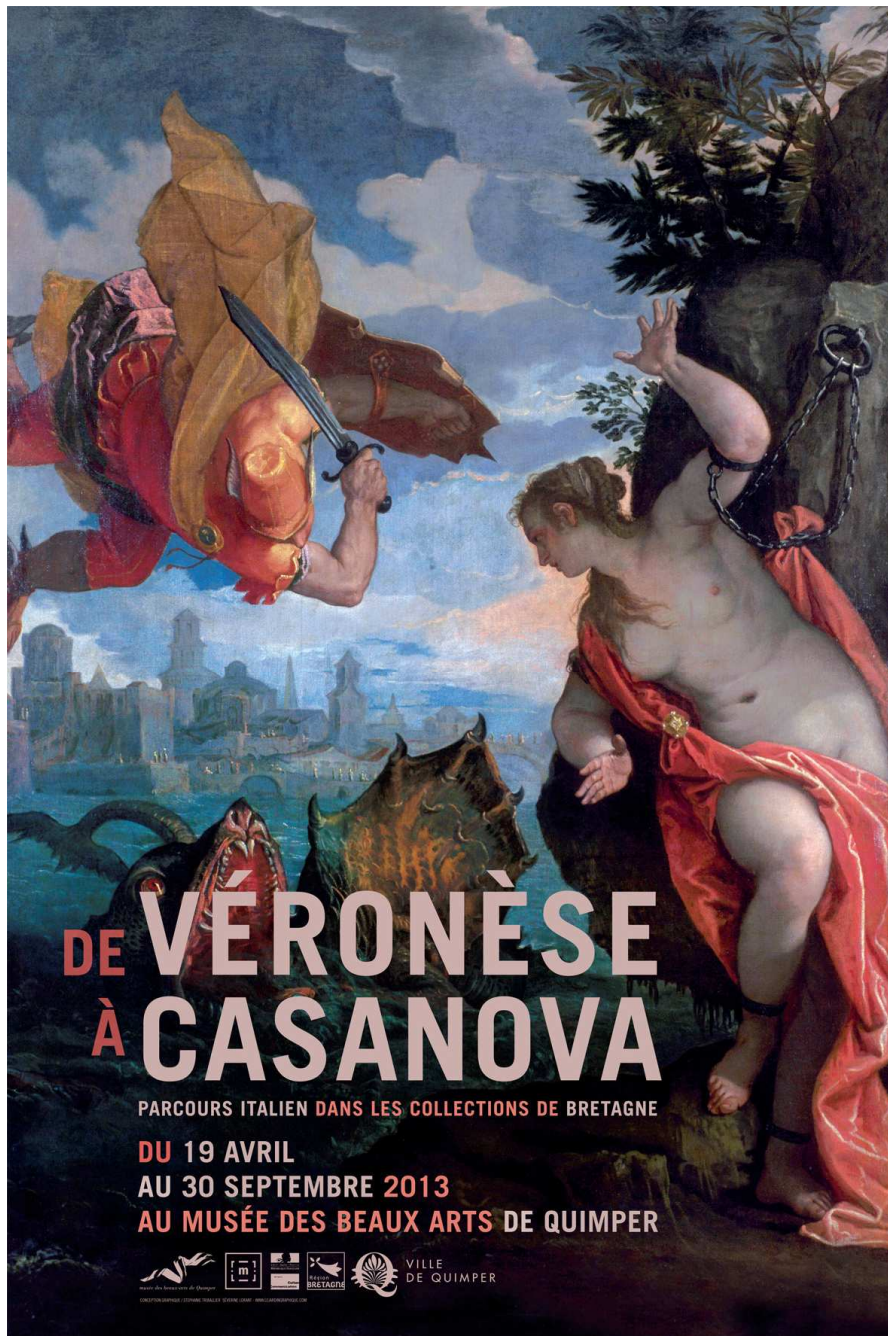


Exposition temporaire



Dossier pour les enseignants



Service éducatif
Musée des beaux-arts de Quimper

Sommaire

Introduction	3
I Une brève histoire de la peinture italienne	4
Au XVI ^e siècle, Rome la maniériste et Venise la coloriste	4
L'Ecole de Bologne et le retour au naturel à la fin du XVI ^e siècle	5
Caravage et le naturalisme	6
Au XVII ^e siècle, Rome, capitale baroque	6
Au XVIII ^e siècle, Venise, entre décors exubérants et veduta	7
II L'écologie de l'image	8
Le régime de l'art	8
La Renaissance	9
La Contre-Réforme	10
Ecoles et foyers	11
Les commanditaires	12
Un contexte géopolitique singulier	13
III Les genres picturaux	15
La peinture religieuse	15
La peinture mythologique	16
La peinture allégorique	17
Le portrait	18
Paysage	19
La nature morte	20
La vanité	21
IV Les manières ou le style	22
Le maniérisme	22
Le caravagisme	23
Le courant académisant	24
Le baroque	25
Le procès de l'oeuvre : bozzetti et ricordi	27
V Identification du thème iconographique	28
Peinture religieuse, Ancien et Nouveau Testament	28
Récits allégoriques, mythologiques et légendaires	32
VI La restauration des œuvres	34
Une campagne de restauration à Quimper	34
La restauration, quelques principes	35
Les techniques de laboratoire	36
Bibliographie	37
Aides à la visite pour le 1er degré : livret-jeu et salle « Secrets d'atelier en Italie »	38
Pistes pédagogiques	41
Informations pratiques	46

Introduction

Connues et appréciées des spécialistes, les peintures italiennes conservées en Bretagne méritaient de connaître une plus ample diffusion. Cette exposition ouvre ainsi l'accès à un remarquable patrimoine recueilli dans les musées et qui, jamais, n'avait bénéficié d'une telle attention.

Ce ne sont pas moins de quatre-vingt œuvres qui, pour la première fois, font l'objet d'un accrochage original soulignant l'extraordinaire vitalité de la création artistique italienne depuis le XVI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

En effet, le parti pris retenu par la commissaire scientifique, Mylène Allano, insiste sur une lecture dont le fil conducteur n'est pas uniquement chronologique. Trois grandes sections sont développées et se répondent au travers des mouvements picturaux qu'elles illustrent.

Au sein de ce premier ensemble est évoquée tout particulièrement la commande privée. Intitulé **Tableaux d'amateurs, du grand tableau décoratif au *quadro di stanza***, 34 œuvres sont rassemblées sous cette bannière. Elles dévoilent le foisonnement des genres depuis le portrait jusqu'au paysage en passant par les natures mortes. Les sujets mythologiques ou allégoriques sont aussi abondamment illustrés et de la meilleure manière. Surtout, elles rappellent avec constance le rôle des commanditaires privés, les sujets qu'ils prisaient et, la forme que ce mécénat prit, du grand tableau décoratif au tableau de cabinet.

La seconde section, **l'image sacrée**, tout aussi fondamentale, comprend également 34 œuvres. De la même façon, plusieurs ensembles sont regroupés qui, insistant sur la dévotion avant le Concile de Trente qui, développant le thème éminemment contre-réformiste de la souffrance et du martyr ou encore découvrant le rayonnement humaniste et naturaliste du caravagisme.

La troisième et dernière section, plus réduite, mais comprenant des œuvres d'une rare virtuosité, interroge la question du fonctionnement de l'atelier et des étapes de l'élaboration d'une composition souvent destinée au décor monumental. Dénommée **Bozzetti et ricordi (œuvres préparatoires et souvenirs)**, elle rayonne par l'animation et l'élégance du pinceau qui, partout, traduit avec une savante technique les premières pensées et les réussites des peintres.

Conclusive, cette section ferme l'exposition, dans laquelle il est plaisant de le rappeler, de puissants chefs-d'œuvre voisinent avec des œuvres tout récemment sorties de l'ombre.

Il est important de souligner que cette exposition a permis, à Quimper, la restauration spectaculaire, en partenariat avec la Fondation BNP Paribas, de 33 tableaux italiens pratiquement tous inédits. Grâce à cette campagne de travaux exemplaires, un pan majeur du patrimoine de la Ville de Quimper est à nouveau accessible et peut être apprécié pendant la durée de l'exposition.

Enfin, pour compléter l'attrait de cette saison italienne, le cabinet d'arts graphiques accueille une sélection des plus belles feuilles italiennes provenant du fameux legs de Jean-Marie de Silguy.

Commissariat : Guillaume Ambroise, conservateur en chef et directeur du musée

Une brève histoire de la peinture italienne, du XVI^e au XVIII^e siècle

Il est fréquent d'envisager l'histoire de la peinture italienne à travers ses « écoles ». Cet ordonnancement présente l'avantage de fournir quelques repères.

Au XVI^e siècle, Rome la maniériste et Venise la coloriste

Au début du XVI^e siècle, Rome et Venise dominent momentanément la scène artistique.

A la fin du XV^e siècle, Rome, à défaut d'avoir une école de peinture, a pris le relais de Florence. L'attractivité soudaine de la cité pontificale est liée aux mécénats de Jules II (1503-1513) et de Léon X (1513-1521). Par le biais des commandes papales, Raphaël (1483-1520) et Michel-Ange (1475-1564) réalisent des fresques au palais du Vatican (Les Stanzes dans les appartements du pape) et à la chapelle Sixtine. C'est alors l'apogée de la Renaissance dite « classique ».

Le sac de Rome (1527) par les lansquenets de Charles Quint marque une rupture et constitue une remise en cause des valeurs de la Renaissance classique. L'arrivée de Francesco Salviati (1510-1563), ami de Giorgio Vasari (1511-1574), active le développement du « maniérisme ». Ce terme, apparu au début du XX^e siècle, désigne une peinture qui se caractérise par des exagérations formelles, un espace théâtral et irréel, la saturation des couleurs, une poésie du clair-obscur et une virtuosité raffinée surtout sensible dans la perfection des détails. Le maniérisme s'étend à la Toscane et s'exprime pleinement dans les œuvres de Jacopo Pontormo (1494-1557), de Jacopo Rosso (1494-1540) et de Domenico Beccafumi (1486-1551).



Paolo Caliari, dit Véronèse (1528-1588)
Persée délivrant Andromède
Huile sur toile, 260 x 211 cm
Musée des beaux-arts de Rennes
© J.-M. Salingue

Simultanément à l'éclosion du maniérisme, Venise s'affirme et devient en quelques décennies l'un des épicentres de la création. Le Titien (1488-1576), Tintoret (1518-1594) et Véronèse (1528-1588) marquent la seconde moitié du XVI^e siècle de leur personnalité et participent activement à l'émergence d'une école et d'une manière vénitienne, dont les caractères majeurs sont l'évocation gracieuse et majestueuse d'un corps maniériste par une facture vigoureuse qui combine les effets de la matière et l'expressivité de la couleur et de la lumière. Les peintres de Venise sont à ce titre qualifiés de « coloristes ».

A la fin du XVI^e siècle, la péninsule doit affronter la double concurrence des monarchies centralisées -l'Espagne et la France notamment- qui ont suscité autour de la cour une activité artistique importante. Dans ce nouveau contexte, c'est l'ensemble du paysage artistique italien qui se modifie. L'élan de Venise se ralentit et se déplace un peu vers l'Ouest en direction de l'Emilie-Romagne, de la Lombardie et de Rome.

Ce déclin relatif de la péninsule est présent à l'esprit des théoriciens italiens. Pietro Bellori (1613-1693) et Cesare Malvasia (1616-1693) l'attribuent à des pratiques pernicieuses, à l'adoption de « fausses manières », à un style trop éloigné de la nature. Le redressement de l'art entamé par Raphaël et Michel-Ange aurait été empêché par le développement de l'école maniériste et depuis l'art italien n'aurait cessé de régresser en qualité. Par le désir de peindre vite, les artistes -Orazio Samacchini (1532-1577), Lorenzo Sabbatini (1530-1576), Giorgio Vasari (1511-1574), Taddeo Zuccaro (1529-1566)- ont abandonné l'étude de l'antique et l'imitation des meilleures parties de la nature. Cette critique s'appuie en partie sur l'esprit de la Contre-Réforme qui désirait certes une image émouvante mais ne pouvait pour autant accepter tous les caprices de l'imagination. L'Eglise était à la recherche d'un décorum rhétorique et poétique efficace mais conventionnel. La position de l'Eglise catholique à l'égard de l'image est clairement définie en 1563.

L'Ecole de Bologne et le retour au naturel à la fin du XVI^e siècle

Les Carrache

Bellori et Malvasia sont d'accord pour considérer que l'œuvre des Carrache marque le début d'un renouveau, le souci de revenir à une peinture plus claire, plus naturelle, à une certaine perfection du dessin et à une richesse éclatante de la lumière. La famille des Carrache regroupe trois artistes -Ludovico (1555-1619), Agostino (1557-1602) et Annibal (1560-1609)- qui fondèrent à Bologne l'Accademia degli Incamminati qui fut le foyer de cette « réforme ». Annibal est sans conteste le plus talentueux des trois. Il compose de nombreux tableaux religieux et excelle dans la réalisation de paysages. Sa manière est qualifiée à la façon d'un paradoxe : on lui reconnaît le talent d'idéaliser la réalité en respectant les formes de la nature. Les accents naturalistes de sa peinture s'expliquent par le fait qu'Annibal travaillait toujours prioritairement d'après un modèle vivant. Sa réputation lui vaut d'attirer les jeunes peintres qui travaillent à ses côtés pour les gros chantiers, notamment pour la réalisation de fresques au palais Farnèse.



Guido Reni (1575-1642)
Sainte Madeleine en prière, vers 1627-1628
Huile sur toile, 111 x 93 cm
Dépôt du musée du Louvre, Paris
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

Les disciples des Carrache

A l'inverse du Caravage qui s'efforça de préserver le caractère unique de son style, les Carrache firent volontiers école. Domenico Zampieri, plus connu sous le nom de Dominiquin (1581-1641), Francesco Albani (1578-1660) et Guido Reni (1575-1642) furent les élèves d'Annibal. Les deux premiers excellèrent notamment dans la réalisation de paysages. Le troisième devint l'un des grands spécialistes de la peinture dévote. A cette « école de Bologne », on peut également ajouter le nom de Giovanni Francesco Barbieri dit Guercin (1591-1666) qui adhère également au « retour au naturel » contre l'abstraction maniériste et définit un style clair, homogène et monumental. Tous ces artistes sont placés à la charnière du maniérisme et du baroque. Sans pour autant être franchement classiques, on considère qu'ils incarnent la persistance d'un courant académisant.

La vitalité de Bologne et du nord de l'Italie s'atténue aux tournants des années 1620/1630. La deuxième génération des Carrachiens manque d'ampleur : ➔

Alessandro Tiarini (1577-1668), Giacomo Cavedoni (1577-1666), Andrea Sirani (1610-1670), etc.). Par ailleurs, Le Caravage et Rome font bouger les lignes.

Caravage et le naturalisme



Attribué à Artemisia Gentileschi (1593-1652)
Judith tenant la tête d'Holopherne
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

La restauration des Carrache fut brutalement remise en cause par Michelangelo Merisi da Carravaggio (1570-1610). La peinture du Caravage fut immédiatement perçue comme une menace et une rupture. Nicolas Poussin (1594-1665), observateur éclairé de l'actualité italienne, l'exprima très brièvement en déclarant qu'il était venu pour détruire la peinture. De son côté, Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), tout en admettant qu'un retour à l'observation de la nature était nécessaire pour réagir aux fantaisies de la « maniera », estimait que le style du Caravage était trop naturel et manquait d'invention.

En effet, la peinture du Caravage détonne car elle est fort différente de celle de ses contemporains. Elle se caractérise par des compositions qui se concentrent sur des moments d'intensité physique ou dramatique plutôt que sur des scènes narratives complexes, un effet de réalisme exagéré qui donne l'illusion d'une sensation presque matérielle, l'hyperbole des expressions et un clair-obscur très marqué. La manière

du Caravage suscita autant d'admiration que de vives critiques. On lui reprocha ainsi un réalisme prosaïque et vulgaire. Il y eut néanmoins un effet Caravage et de nombreux artistes se réclamèrent de sa manière après sa mort. Ainsi, la fille d'Orazio Gentileschi, Artemisia (1593-1652), fut l'une des protagonistes les plus remarquables et les influentes du caravagisme.

Après Rome, Naples fut l'autre grand foyer du caravagisme en Italie. C'est d'ailleurs le caravagisme qui marque l'essor de l'école napolitaine qui présente alors l'originalité par le biais de ses souverains étrangers (français et espagnols) de s'être ouverte aux influences flamande et espagnole, notamment celle de José Ribera (1591-1652).

Au XVII^e siècle, Rome, capitale baroque

A partir des années 1620-1630, Rome occupa de nouveau une place de premier plan. Elle profita d'abord de l'installation du Caravage mais surtout du mécénat d'Urbain VIII et du cardinal Francesco Barberini à l'égard de Gian Lorenzo Bernin (1598-1680) et de Pierre de Cortone (1596-1669).

Pierre de Cortone (1596-1669)
La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Martine, vers 1643
Huile sur toile, 1,15 x 1,53 m
Dépôt du musée du Louvre, Paris
Musée des beaux-arts de Rennes
© Patrick Merret



Le Bernin, en dépit d'une activité picturale relativement modeste mais grâce à des réalisations exceptionnelles -la chaire et le baldaquin de Saint-Pierre du Vatican, *L'Extase de sainte Thérèse* et *La Bienheureuse Ludovica Albertoni*- fait de Rome la capitale de l'art baroque. Dès lors, l'Accademia di San Luca redevint un lieu de débat où s'affrontèrent notamment Andrea Sacchi (1599-1661) et Pierre de Cortone (1596-1669) à propos de l'agencement des fresques. A une échelle grandiose, le premier prônait l'unité et la simplicité, tandis que le second estimait préférable la multiplicité des épisodes. Les peintres du Nord peuvent difficilement ignorer l'attraction de Rome et certains font le choix d'y résider momentanément comme Albane. En plus de la décoration monumentale et de la peinture religieuse, les peintres composent des portraits, des paysages, des scènes de batailles et des scènes de chasse.

Le baroque romain essaime vers Gênes et Naples, respectivement représenté par Gregorio de Ferrari (1647-1726) et Luca Giordano (1634-1705).

La primauté de Rome s'estompe entre 1660 et 1680 avec la disparition progressive des maîtres les plus célèbres du XVII^e siècle.

Au XVIII^e siècle, Venise, entre décors exubérants et veduta

En dépit d'une situation politique difficile, Venise connaît au XVIII^e siècle une situation artistique exemplaire et faste. Venise découvre le baroque par le biais de Luca Giordano (1634-1705) dont la manière marque les peintres locaux, notamment Sebastiano Ricci (1659-1734) et Antonio Pellegrini (1675-1741). A Venise, la « grande manière » se métamorphose progressivement en expression rocaille. Giambattista Tiepolo (1697-1770) en est le plus brillant représentant. Il s'impose comme décorateur et réalise à la demande de l'aristocratie locale de nombreuses fresques qui, au-delà de la superficialité du rococo, montrent une plasticité hardie et une grande exubérance formelle. Sous l'influence française, certains artistes comme Pietro Longhi (1701-1785) pratiquent le portrait ou évoquent d'une manière un peu ironique la vie privée des Vénitiens. Enfin, Antonio Canal dit Canaletto (1697-1768) et Francesco Guardi (1712-1793) composent des paysages qui enchantent les touristes fortunés qui fréquentent déjà abondamment et longuement les lieux.

Au regard du titre de l'exposition, on doit également mentionner Francesco Casanova (1727-1802), frère de Giacomo, qui fut un peintre « batailliste » relativement célèbre et dont la conversation brillante était appréciée.



Francesco Casanova (1727-1802)
Attaque nocturne de brigands
Huile sur toile, 2.26 x 2.82 m
Dépôt de l'Etat
Musée des beaux-arts de Rennes

L'écologie de l'image

L'écologie des images est le titre d'un classique de l'historien d'art Ernst Gombrich qui met en contexte l'art avec des prolongements en direction de l'histoire intellectuelle, économique, politique, morale et sociale, etc. L'écologie de l'image est donc tout ce qui tourne autour de l'image et qui est susceptible de l'éclairer.

Un paysage culturel nouveau ou le « régime de l'art »

Au XVI^e siècle, la péninsule italienne est par excellence la terre des arts en Europe. Elle est assurément en avance en ce domaine. Alors que les autres pays européens s'éveillent aux nouvelles expressions artistiques, l'Italie a déjà largement contribué à construire le « régime de l'art ». Cette expression désigne un paysage culturel et artistique nouveau. Il se manifeste par :

- 1/ la promotion de l'artiste : il exerce dorénavant une activité libérale (il n'est plus un artisan soumis à un règlement corporatif) ;
- 2/ la création d'académies qui précisent, codifient la pratique du dessin et de la peinture (l'Accademia del disegno de Florence (1560), l'Accademia de San Luca à Rome (1593), etc.) ;
- 3/ l'apparition d'une théorie de l'art par les premiers discours que les artistes tiennent sur leur activité. La réflexion tourne constamment autour des thèmes suivants : le beau idéal, la perspective, le rôle respectif du dessin et de la couleur, le retour à la nature, le travail d'après l'antique ;
- 4/ le développement d'un discours historique et critique sur les formes ;
- 5/ les premières mesures de protection à propos des vestiges de l'Antiquité ;
- 6/ la constitution des premières galeries (les princes font construire des espaces adaptés à l'exposition de leur collection d'antiques ou de tableaux) ;
- 7/ la diversification des commanditaires ;
- 8/ la multiplication de collectionneurs ;
- 9/ la promotion du tableau de chevalet.

Dans tous ces domaines l'Italie a montré la voie. Du XVI^e au XVIII^e siècle, l'activité artistique se développe dans ce cadre. Il se maintiendra jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

La Renaissance

Ce terme désigne communément un « big bang » culturel, un renouveau des sciences, des arts et de la culture en Europe, au début des Temps modernes. Cependant, l'étude du phénomène laisse deviner des chronologies différentes d'un royaume, d'une région à l'autre. La Renaissance fut assurément précoce en Italie où l'on distingue des signes précurseurs dès le XIV^e siècle. Elle s'épanouit donc au XV^e siècle dans la péninsule, avec l'instauration du tableau et la diffusion de la peinture de chevalet, et atteint déjà sa maturité au début du XVI^e siècle alors que les autres pays européens s'ouvrent tout juste à la nouveauté ou restent encore fidèles à un art gothique tardif. En fait, le sac de Rome en 1527 marque la fin de la Renaissance classique incarnée par les œuvres de Léonard de Vinci, de Raphaël et de Michel-Ange. En cette première moitié du XVI^e siècle, les artistes italiens, les maniéristes notamment, dressent déjà un bilan critique de l'idéal classique. Quoi qu'il en soit, l'Italie est alors une référence pour les autres pays européens.

La Contre-Réforme

Le Concile de Trente marque une rupture dans l'histoire de l'Église catholique. Il s'est ouvert le 13 décembre 1545 et ses travaux, plusieurs fois interrompus par la peste et les menaces de guerre, se sont achevés en 1563. Il vise à lutter contre les abus et à apporter une doctrine claire aux populations d'Europe occidentale restées fidèles à Rome. Le but de ce concile est aussi de limiter la diffusion des religions réformées : luthéranisme, calvinisme. C'est pourquoi on parle de "Contre-Réforme".

En réaction contre l'iconoclasme de Luther et Calvin, on réaffirme l'importance de l'image religieuse en tant que moyen de propagande et d'éducation. A charge pour les ecclésiastiques commanditaires de surveiller le travail des artistes pour éviter les erreurs doctrinales et les licences. En ce qui concerne les thèmes, on assiste à un retour aux Écritures, notamment à l'Ancien Testament. Le culte de la Vierge et des saints est réhabilité. Les œuvres réalisées doivent frapper l'imagination et ranimer la piété.

A Bologne, ce renouveau religieux et artistique est animé par le cardinal-archevêque Gabriele Paleotti (1522-1597), auteur d'un remarquable ouvrage théorique en cinq volumes destiné à compléter le décret tridentin, "*Discorso intorno alle imagine sacre e profane*". Ce prélat érudit, ami des Carrache, avait participé aux travaux du Concile de Trente. Esthète et platonicien, Paleotti souhaite que "*la peinture émeuve et instruisse*". Il défend l'idée d'un art religieux clair, lisible et empreint d'un certain decorum. Il pense qu'une représentation frappe plus vivement qu'une parole. L'art des images est l'un des arts les plus nobles, à la condition d'être guidé par la discipline chrétienne. Il demande donc à ce que les artistes travaillent en collaboration avec les clercs. Paleotti réproouve les œuvres jugées incompréhensibles ou suspectes de superstition, ainsi que l'illustration des textes apocryphes dont le caractère légendaire l'emporte bien souvent sur l'historicité.

Par ailleurs, les contre-réformateurs ne se contentèrent pas seulement de débarrasser l'art religieux de toute imprécision théologique, ils veillèrent aussi à en éliminer tout ce qui était païen et séculier. Ainsi, Gilio da Fabriano (? -1584), auteur d'une réflexion sur les erreurs et les abus observés en peinture (*Due Dialoghi*), condamna la présence de Charon dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange. De même, Véronèse fut appelé à comparaître devant le Tribunal de l'Inquisition pour expliquer la présence de chiens, de nains, d'un perroquet et d'un homme saignant du nez dans une *Cène*. Les explications données par le peintre ne furent pas jugées convaincantes et il fut contraint de modifier son œuvre en *Repas chez Levi*. Enfin, le Concile de Trente considéra aussi le problème de la décence de l'image. Il affirma : « *Enfin tout ce qui est lascif doit être évité ; de telle façon que les figures humaines, ne seront pas peintes pour être ornées d'une beauté incitant aux appétits charnels* ». Dans le cadre de ces discussions *Le Jugement dernier* de Michel-Ange subit de nouveau de violentes attaques. L'Arétin et Dolce furent les accusateurs les plus féroces et décernèrent à Michel-Ange le titre de « maître de la saleté ». Paul IV menaça de détruire la fresque et finalement il demanda à Daniel de Volterra de peindre des draperies sur certains corps.

Ecoles et foyers

On évoque souvent l'histoire de la peinture italienne à travers la notion d'école.

Le terme « d'école » a une signification précise en histoire de l'art. Il désigne une « *production continue, gouvernée par un enseignement constant* ». Il en découle généralement une unité stylistique. Cela implique une homogénéité de la formation, à savoir que les apprentis soient passés par un même atelier ou par des ateliers délivrant, à l'échelle de plusieurs générations, un enseignement relevant d'un esprit commun.

Pour la péninsule italienne, les écoles recouvrent une réalité géographique et économique. Elles sont attachées, étiquetées, au nom des grandes villes. On distingue ainsi successivement l'école de Sienne, l'école de Florence et celle de Rome. On considère que la peste noire de 1348 a abrégé l'hégémonie siennoise et qu'au terme de ce cataclysme Florence a pris le relais pour quelques décennies. Le déclin de Florence se précise avec le départ de Raphaël et de Michel-Ange pour Rome. Le sac de la ville sainte en 1527 profite momentanément à Venise. A partir de 1540, Rome réaffirme ses ambitions en devenant le berceau du maniérisme. Elle profite, tout comme Bologne, de la réaction anti-maniériste des frères Carrache et s'impose également au début du XVII^e siècle comme la capitale de l'art baroque. Les foyers de Naples et de Gênes ne lui portent pas ombrage et témoignent surtout de son influence. Au XVIII^e siècle, alors que Rome est dorénavant un peu en retrait, Venise connaît une nouvelle période faste.

Dans le sillage de ces grandes villes, des écoles plus modestes, satellites et hybrides, mais néanmoins actives, sont apparues dès le XV^e siècle, à l'exemple de Ferrare, Mantoue et Bergame.

La notion d'école permet de distinguer, par le biais des généalogies d'artistes, un style communautaire, régional. Pour autant, il importe de distinguer les individualités artistiques.

L'école est une grille de lecture qui permet d'ordonner, de classer la profusion artistique de la péninsule italienne mais nous devons user de cette notion avec précaution. A partir du XVI^e siècle, la mobilité des artistes italiens et la présence d'artistes étrangers dans la péninsule donnent un paysage artistique aux contours plus indécis et constamment changeant. Dès lors, il devient plus délicat d'ordonner l'évolution de la peinture par une succession d'écoles. La complexité des situations qui révèle des influences multiples impose plus volontiers de parler de « foyers ».

Il ne faut jamais perdre de vue que ces foyers ont été perméables aux influences extérieures. Ainsi, le foyer lombard a toujours accueilli favorablement les influences flamandes. Naples s'y est ouvert précocement avant de recevoir celle de l'Espagne par le biais de Ribera. Enfin, Rome, point de tous les ralliements, a constamment accueilli des artistes étrangers, français et néerlandais notamment.

Les commanditaires

Selon Daniel Arasse, on peut considérer qu'il existait trois grands groupes de commanditaires, socialement distincts, même si leurs intérêts et leur champ d'action pouvaient se rencontrer.

- Le premier est représenté par l'**institution ecclésiastique**, sous le double aspect de l'Église séculière et de l'Église régulière. Entre 1300 et 1500, les ordres mendiants - dominicains et franciscains- ont été à l'origine de nombreuses commandes. Cette activité a d'ailleurs suscité une émulation remarquable et incité les ordres plus anciens - bénédictins et augustins- à se faire également commanditaires. A partir du XVI^e siècle, dans le contexte de la Contre-Réforme, les Jésuites, les Oratoriens et les Théatins prennent le relais. Le mécénat des papes et des cardinaux est également important. Jules II (1443-1513), Léon X (1475-1521), Paul V (1550-1621) et Urbain VIII (1568-1644) ont attiré à Rome les artistes les plus prestigieux de leur temps.

- Le second groupe est constitué par les **dirigeants politiques** qui font appel à l'art pour légitimer et glorifier leur pouvoir, que celui-ci soit d'ordre dynastique ou communal et républicain. On pense immédiatement au mécénat successif des Bardi, des Strozzi et des Médicis à Florence (Cosme, Pierre et Laurent), des Balbi, des Doria et des Durazzo à Gênes, des Colonna et des Maddaloni à Naples. On peut y ajouter les aristocrates tout simplement désireux de tenir leur rang, à l'exemple du marquis Giustiniani, de Paolo Giordano Orsini, duc de Bracciano, à Rome au XVII^e siècle, et les riches négociants soucieux de se faire pardonner la pratique de l'usure en se faisant momentanément mécènes. Quelques-uns d'entre eux se firent ainsi aménager des chapelles (les Sasseti et les Tornabuoni à Florence).

- Le troisième groupe enfin correspond aux « personnalités collectives » de la société civile. Il s'agit des **confréries** et des associations professionnelles qui interviennent abondamment dans la décoration des édifices privés et publics - en particulier religieux.

Au fil des siècles, ces divers groupes exercent une influence parfois essentielle sur l'évolution des formes artistiques ou des thèmes représentés.

Les mécanismes du mécénat sont aujourd'hui connus des historiens. L'Église contrôlait le travail des artistes ou du moins elle les conseillait pour éviter les représentations anachroniques. Elle pouvait également exiger l'exécution d'un dessin de présentation et d'une esquisse. Les commanditaires privés laissaient l'artiste travailler en toute liberté et se contentaient de fixer le sujet, le délai d'exécution, la taille et le prix de l'œuvre.

Un contexte géopolitique singulier

L'effervescence artistique de la péninsule italienne s'est développée dans un contexte géopolitique particulier, celui des cités-états et des principautés. A l'inverse de l'Angleterre, de l'Espagne et de la France qui ont construit des monarchies centralisées, la péninsule italienne se caractérise par son émiettement politique.

Au XVI^e siècle, les Etats territoriaux qui la constituent sont d'une taille relativement modeste. Ils sont de types monarchiques -à l'exemple du royaume de Naples, du duché de Milan, de Parme, de Padoue et de Ferrare- ou de types républicains comme la République de Gênes, de Florence ou de Venise. Il faut entendre par République généralement une cité ayant autorité sur le plat pays environnant, libérée de la tutelle nobiliaire, disposant d'une constitution politique et dirigée par le représentant d'une oligarchie commerciale et financière. A Gênes comme à Florence, ce sont les grandes familles qui se disputent le contrôle de la cité. A Venise, c'est le Grand Conseil, composé des grandes familles qui gouvernent réellement la ville et délèguent les charges de la représentation au Doge. Il faut également citer les Etats de l'Eglise dirigés depuis Rome par le pape qui gouverne en monarque absolu.

L'Italie se distingue alors des autres pays européens par la prédominance d'une culture citadine. Depuis le XIII^e siècle, les villes sont actives et prospères. Elles ont développé précocement une économie commerciale et précapitaliste. Florence a construit sa fortune sur la production de draps de laine et de velours. Venise a développé de multiples activités : la laine, la soie, le cuir, le verre et l'orfèvrerie. C'est par ailleurs l'un des principaux entrepôts de l'Europe qui assure l'importation et la redistribution des produits orientaux : le sucre, le café et les épices, etc. Gênes de son côté s'est spécialisée dans les activités bancaires et prête aux princes et aux souverains de toute l'Europe. Après avoir été favorable tout au long du siècle, la conjoncture économique devint plus difficile au XVII^e siècle, du fait notamment de la baisse des entrées de métaux précieux américains en Europe, des assauts de la peste et de la concurrence de l'Angleterre et des Pays-Bas. Ces difficultés ne sont pas seulement liées à des causes extérieures. Elles tiennent aussi à la perte de l'esprit d'aventure : les entrepreneurs italiens abandonnent les activités maritimes et manufacturières et font le choix d'un « retour à la terre ». Les historiens parlent ainsi de « reféodalisation » de la société italienne.

L'émiettement politique explique la faiblesse militaire de la péninsule et le fait qu'elle soit devenue une proie tentante pour ses proches voisins. D'autant que les principautés et les Républiques ont commis l'erreur de chercher des appuis et des alliances extérieures. Elles ont de la sorte favorisé l'intrusion des puissances étrangères. Ainsi, tout au long du XVI^e siècle, la France et l'Espagne et le Saint-Empire germanique s'opposèrent par l'intermédiaire de leurs alliés italiens. Charles VII, Louis XII et François I^{er} ont successivement guerroyé en Italie. Ils y ont brièvement agrandi le royaume et surtout découvert la Renaissance artistique. Après le désastre de Pavie (1525) et le traité de Cateau-Cambrésis (1559), la France renonce à ses ambitions italiennes et la péninsule passe pour quelques décennies sous l'influence de l'Espagne. Philippe II aida activement Venise dans sa lutte contre l'Empire Ottoman qui menaçait ses comptoirs commerciaux (Lépante, 1571). Cette domination espagnole favorise un peu partout les progrès de l'absolutisme.

En 1647-1648, le royaume de Naples est agité par des mouvements insurrectionnels qui remettent en cause la présence espagnole. La population ne supporte plus les prélèvements financiers et militaires opérés par la monarchie espagnole. Du coup, la France se réintroduit dans la péninsule en apportant une aide aux insurgés tandis que les Habsbourg d'Autriche estiment opportun de s'immiscer dans le nord de l'Italie. La guerre de Succession d'Espagne, le traité d'Utrecht (1713) et de Rastadt (1714) écartent définitivement l'Espagne et la France du théâtre italien. Dès lors, l'Empire austro-hongrois en profite pour s'imposer comme la nouvelle puissance dominante. Il le restera, à l'exception de la période révolutionnaire et impériale, jusqu'à la formation du royaume d'Italie.

Les genres picturaux

La peinture religieuse



Giovanni Battista Pittoni (1687-1767)
Nativité, vers 1730-1740
Huile sur toile, 72 x 54 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

Au départ, la peinture est exclusivement religieuse. Le genre profane s'est progressivement dégagé de la peinture religieuse à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle. Dans le genre profane, le portrait et le paysage notamment, sont deux aspects formels majeurs de la Renaissance. Pour autant, la peinture religieuse demeure importante tout au long de la période moderne, d'autant qu'à la faveur de la Contre-Réforme, l'Eglise catholique prend le contre-pied des églises protestantes et réaffirme le rôle majeur de l'image pour reconquérir les âmes égarées. Durant la période qui nous concerne -du XVI^e au XVIII^e siècle- la peinture religieuse montre des métamorphoses successives. Durant la première moitié du XVI^e siècle, elle est dominée par l'influence du maniérisme, à l'exemple de *La Sainte famille* de Francesco Morandini. Aux peintures de dévotion, délicates et intimistes, succèdent les œuvres monumentales de la Contre-Réforme qui s'épanouissent dans l'expression baroque. Cette peinture est spectaculaire et apologétique. Elle veut émouvoir et convaincre en dehors de tout symbolisme trop abstrait (Pierre de Cortone, Carlo Dolci, Giovanni Battista Pittoni). Au XVII^e siècle, la peinture religieuse est également touchée par le caravagisme. Par ses oppositions contrastées d'ombre et de lumière et surtout par ses représentations audacieuses du corps, saisi en gros plan, celui-ci définit un climat religieux très différent. On a parlé à ce sujet d'un « humanisme sacré », voulant ainsi désigner l'impression singulière que dégagent ses œuvres, à savoir l'importance accordée à la représentation du corps dont les accents naturalistes, la présence empirique et les effets de relief étonnent dans un cadre religieux.

Si l'on considère les thèmes de la peinture religieuse, les sujets les plus fréquents concernent les miracles du Christ (Jésus guérissant l'aveugle-né, le Christ ressuscitant un mort) la Passion du Christ (crucifixion et déploration) la Sainte Famille (la Vierge et l'enfant, la nativité), les saints martyrs et les saints mystiques (sainte Catherine, sainte Madeleine, saint Philippe).

La peinture mythologique



Orazio Gentileschi (1563-1639)
Diane chasseresse, 1624-1625
Huile sur toile, 2,15 x 1,35 m
Musée des beaux-arts de Nantes
© RMN - Photo G. Blot

La peinture mythologique est étroitement liée à la Renaissance et à la redécouverte de la culture antique. A la faveur des nouvelles traductions des auteurs anciens, les peintres ont puisé de multiples sujets dans la *Théogonie* d'Hésiode et les *Métamorphoses* d'Ovide. Les peintres ont également eu recours à des auteurs modernes -Boccace, Dante- qui avaient eux-mêmes utilisé les fables de l'Antiquité. A défaut, les artistes ont souvent consulté des ouvrages de vulgarisation comme *L'histoire des dieux* (1548) de Lilio Gregorio Gyraldi, *La Mythologie* (1551) de Natale Conti et *Les images des dieux* (1556) de Vincenzo Cartari.

Ainsi, la mythologie gréco-romaine a été une source d'inspiration féconde tout au long de l'époque moderne et les principaux mouvements picturaux, du maniérisme au baroque en passant par le classicisme, ont célébré les héros et des dieux de l'Antiquité.

La peinture mythologique, par l'évocation détaillée des aventures divines, a confirmé la dimension narrative de la peinture et a permis à l'artiste d'affirmer sa condition de peintre lettré. En retour, cette peinture savante a flatté le goût d'un public cultivé. Au fil des décennies, le renouvellement du genre a incité les artistes à illustrer les anecdotes les plus singulières.

Pour lire et comprendre cette peinture mythologique, l'identification du sujet, la connaissance de la référence littéraire n'est pas toujours suffisante. En effet, cette peinture doit être replacée dans son contexte historique car le sujet est souvent lié au contexte socio-historique de la commande, à l'exemple du *Parnasse* de Mantegna (Musée du Louvre) qui est une allégorie de la cour de Mantoue. Ainsi, la culture mythologique n'est pas seulement une référence érudite, elle est aussi une démonstration politique. Il est aussi fréquent de l'utiliser à des fins morales.

Dans le contexte de la Contre-Réforme, la peinture mythologique fut considérée avec une certaine suspicion par Rome (Gabriele Paleotti : « *On m'objectera que ces images sont des instruments pour le lettré, elles sont précieuses pour la connaissance de l'Antiquité (...)* A quoi je répondrai : nous blâmons surtout l'usage qui consiste à mettre ces images bien en vue, et à s'en servir comme ornement pour les habitations. En conséquence, si quelqu'un tient à avoir chez soi -uniquement pour raison d'étude- des images de ce genre, il doit au moins avoir la prudence de les placer dans des endroits écartés »). L'Eglise conseilla plus volontiers la pratique de la peinture allégorique, plus propice à l'exaltation des valeurs chrétiennes. En effet, à travers la mythologie, l'Eglise redoutait la concurrence de la culture païenne et condamnait la représentation des nudités.

La peinture allégorique



Luca Giordano (1634-1705)
L'Histoire écrivant ses récits sur le dos du Temps
Huile sur toile, 1.21 x 1.75 m
Musée des beaux-arts de Brest
© Musée des beaux-arts de Brest Métropole Océane

En peinture, une allégorie est une représentation qui emploie une figure humaine et quelquefois animale ou hybride (dragon, centaure) pour représenter une idée ou une institution. Une action et des attributs donnent des indications sur le sens de l'ouvrage. Dans le cas où l'idée ou l'institution est connue de tous, la représentation peut avoir pour objet de commenter cette idée ou de préciser son sens. La peinture allégorique s'est développée au XVI^e siècle. Dans la hiérarchie des genres établie par Félibien, elle fait partie du « grand genre ». C'est donc une peinture noble et appréciée d'un public cultivé qui aime être confronté

à des œuvres dont le sens est codé. Elle se mêle souvent à la mythologie, notamment pour évoquer la geste des rois de France (décors de Fontainebleau et de Versailles).

Les allégories sont devenues si savantes que l'on en a vite perdu la signification. Ceci explique la parution d'*Iconologie* en 1593. Cet ouvrage de Cesare Ripa fait immédiatement référence car l'auteur a le bon goût de mettre de l'ordre dans le genre naissant, de définir et d'exposer dans le détail les codes de l'allégorie. L'ouvrage fut ainsi réédité plusieurs fois (1602, 1603, 1611, 1613, 1618, et 1620). L'érudit parisien Jean Baudouin en assura une adaptation en langue française en se permettant de compléter l'ouvrage (1636). *Iconologie* tomba dans l'oubli à partir du XIX^e siècle. Il fut redécouvert par Emile Mâle qui devint ainsi le Champollion des Temps modernes car la publication de cet ouvrage permit enfin de comprendre la signification de nombreux tableaux. Les commentaires critiques de Mâle ont permis de constater que Cesare Ripa, contrairement à ce qu'il avait affirmé, ne se contenta pas de remettre à jour un savoir antique : bien souvent il inventa et fit preuve de beaucoup de fantaisie.

Le genre allégorique atteint son apogée au XVII^e siècle et tous les grands peintres en Italie comme en France se frottent à l'exercice.

Les premières réserves à l'égard de l'allégorie apparurent en 1708 sous la plume de Roger de Piles. Il dénonce les combinaisons symboliques trop savantes car il les soupçonne d'être un exercice artificiel (« *Si quelques-uns en ont abusé, c'est que ne sachant pas que l'Allégorie est une espèce de langage qui doit être commun entre plusieurs personnes et qui est fondé sur un usage reçu et sur l'intelligence des livres de Médailles, ils ont mieux aimé, plutôt que de les consulter, imaginer une Allégorie particulière, qui bien qu'ingénieuse n'a pu être entendue que d'eux-mêmes* »).

Quelques années plus tard, l'abbé Jean-Baptiste Du Bos dans ses « *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* » (1719) se montre encore plus directement hostile. Il reproche à l'allégorie ses excès, son éloignement de deux principes essentiels : la vraisemblance et la convenance.

Le déclin du genre allégorique se confirme aux XIX^e et XX^e siècles. Au XIX^e siècle, le genre allégorique est largement supplanté par la peinture d'histoire qui devient le grand genre par excellence. La peinture romantique et la peinture symboliste lui concèdent un renouveau léger et éphémère.

Le portrait



Jacopo Coppi
dit Jacopo del Meglio (1523-1591)
Portrait de jeune homme, vers 1550-1575
Huile sur métal, 37 x 26.5 cm
Musée des beaux-arts de Nantes
© RMN - Photographie : G. BLOT

Le portrait est souvent considéré comme un révélateur historique : son développement et sa diffusion marquent le début de la Renaissance, l'affirmation des Temps modernes. On oppose volontiers l'individualisme naissant du XVI^e siècle à l'esprit grégaire du Moyen Age. L'homme s'affirme dans sa singularité, son unicité. Dans ce nouveau contexte, le portrait profane apparaît et se diffuse. D'abord réservée aux rois et aux princes, la pratique s'élargit à l'élite sociale et culturelle, aux grands bourgeois commanditaires, aux hommes de savoir et aux artistes.

Le portrait devient dès lors un genre largement pratiqué. Les commanditaires y voient souvent le moyen de glorifier leur réussite, de laisser à la postérité une image flatteuse. Les fonctions mémorielle et sociale du portrait se mêlent étroitement à travers l'idée d'une image mimétique, ressemblante. Cependant, au fil des décennies, les artistes déclinent le genre avec le souci de varier les formules et d'exprimer l'intériorité du modèle et non pas prioritairement son aspect physique.

Les portraits de l'exposition se caractérisent par leur sobriété et une mise en scène minimale :

- Par son extrême délicatesse et la pureté abstraite de ses lignes, le portrait réalisé par Coppi s'inscrit dans la tradition maniériste.
- Le portrait réalisé par Tintoret célèbre dans le plus grand dénuement la présence singulière d'un homme, de sa vérité physique et psychologique sans qu'aucun attribut symbolique ne mentionne le statut social du modèle.
- *Portrait de Luisa Vertova Agosti* de Battista Moroni montre la synthèse réussie des traditions flamande et italienne.
- *Le portrait d'artiste* de Giacomo Farelli témoigne, dans une ambiance caravagesque, du nouveau statut de l'artiste, de la reconnaissance de son talent, de l'exigence de son métier.
- *Tête d'homme avec un turban* de Francesco Fracanzano est une production étonnante car le modèle est un anonyme, un personnage commun, a priori sans importance. Cette inspiration plébéienne rattache l'œuvre à la tradition caravagiste. La représentation de figures pittoresques était appelé à l'époque « tête de fantaisie » ou « testaccie ».
- *Le portrait de femme* de Pier Leone Ghezzi nous ramène vers l'atmosphère plus simple et plus intime du XVIII^e siècle. On y trouve une manière proche de la peinture française.

Le paysage



Giovanni Paolo Pannini (1691-1765)
La Place Navone à Rome
Huile sur toile, 72 x 98 cm
Musée des beaux-arts de Nantes
© RMN - Photographie : G. BLOT

La peinture de paysage est apparue au XVI^e siècle. L'essor du paysage est lié à la définition de la perspective linéaire et atmosphérique qui a permis de restituer l'ampleur de l'espace, la lumière des lointains et de porter sur le réel et la nature un regard sécularisé. Ainsi, le paysage s'est détaché progressivement de la peinture religieuse et de la mythologie pour devenir un genre autonome au XVII^e siècle. A cette même époque, en France comme en Italie, il adopte volontiers des accents classiques. Il est plus sobrement réaliste aux Pays-Bas.

Les paysages de l'exposition sont des œuvres produites au XVIII^e siècle. La peinture de paysage connaît alors un renouveau à Venise avec le courant vedutiste (Canaletto et Guardi).

Paolo Pannini est un représentant du courant théâtral et ruiniste. Le sujet connaît une recrudescence à l'époque des Lumières. La principale figure de ce renouveau fut sans conteste Giovanni Battista Piranèse. Les ruines ont une valeur sémantique (elles évoquent le prestige de l'Antiquité, la fragilité et la vanité des constructions humaines, etc.) et une fonction plastique. Le thème de la ruine, évoqué de manière insolite, peut ouvrir sur le fantastique.

Les œuvres de Francesco Casanova et de Marco Ricci sont assez singulières : ce sont des nocturnes aux accents légèrement fantastiques qui, du moins pour l'une d'entre elles, se rapprochent également de la tradition batailliste.

La nature morte



Felice Boselli (1650-1732)
Viandes de boucherie
Huile sur toile, 60 x 73 cm
Musée des beaux-arts de Nantes
© Ville de Nantes- Musée des Beaux-Arts /
Photographie : A.GUILLARD

Le terme de nature morte désigne la représentation peinte d'objets, de fleurs et de fruits, de légumes et de gibier ou de poisson. Vasari a parlé de la représentation de «choses naturelles», Van Mander de «choses immobiles» en France de «la vie coye». La juxtaposition de ces différents motifs et l'introduction d'éléments plus singuliers -une chandelle, un papillon- qui évoquent explicitement la fuite, établissent un genre particulier de nature morte : la vanité.

Les origines de la nature morte remontent à l'Antiquité. A l'époque de la Grèce antique, les « provisions de cuisine » des peintres Piraikos et Zeuxis étaient, dit-on, fort appréciées. Les Romains se livrèrent aussi à cet exercice, dont il reste des fresques et des mosaïques à Herculaneum et Pompéi.

La pratique de la nature morte connaît une longue éclipse au Moyen Age puis réapparaît au XIV^e siècle dans la miniature flamande et un peu plus tardivement dans les marqueteries italiennes. La représentation des repas servis et décorés se multiplie dans la peinture religieuse du XV^e siècle, notamment pour évoquer la Cène ou les noces de Cana. On peut y ajouter les portraits d'orfèvres et de changeurs qui montrent volontiers des accumulations d'objets, révélateurs selon les œuvres d'une pensée ou d'une vision symbolique. Au XVI^e siècle, la nature morte constitue un genre à part entière et bien que les académies en fassent un genre mineur, « *la peinture des choses mortes et sans mouvement* » connaît un essor remarquable jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

En Italie, les peintres maniéristes lui donnent une dimension décorative et insolite. Arcimboldo notamment la rapproche du portrait en composant des visages avec des fruits et des légumes. On note aussi l'apparition, sous l'influence hollandaise, de la nature morte florale. La production de vanités reste importante. Au XVII^e siècle, le caravagisme renouvelle le genre en proposant des natures mortes monumentales à la lumière contrastée. Naples se distingue avec Luca Forte, Ambrosiello Faro, Giuseppe Recco et Ruoppolo Porpora. Dans ce domaine, Bologne demeure plus classique tandis que Gênes se montre très sensible à la leçon flamande. De son côté, Rome privilégie une nature morte décorative représentée par Francesco Fieravino.

La Hollande, en raison de la Réforme, développe particulièrement ce type de peinture : vers 1620-1630, la représentation dominante est alors le « déjeuner monochrome » (un nombre restreint d'éléments rassemblés sous un éclairage diagonal est présenté dans une harmonie délicate de gris-brun ou de gris-vert) puis cette manière cède progressivement le pas à des compositions plus colorées et à la grande richesse décorative. En Espagne, la nature morte connaît une évolution presque similaire : on passe ainsi des compositions rigoureuses et austères de Zurbaran aux interprétations classiques mais néanmoins adoucies de Diego Vélasquez.

En France, indépendamment du « style versaillais », Lubin Baugin et Jean-Baptiste Chardin donnent à la nature morte ses lettres de noblesse.

Le genre décline au XIX^e siècle. L'intérêt des peintres novateurs se porte en priorité sur le paysage ou le portrait. Le genre réapparaît à la fin de ce même siècle, à l'initiative de Cézanne, de Gauguin et de Van Gogh notamment. Ces artistes font de la nature morte un laboratoire formel.

La vanité

Il s'agit d'un genre particulier de nature morte à implication philosophique et religieuse et dans laquelle les objets représentatifs des richesses de la nature et des activités humaines sont juxtaposés comme élément évocateurs du triomphe de la mort. Le genre s'est constitué en Hollande à Leyde et s'est diffusé en France et en Italie. Les éléments du répertoire sont de trois ordres :

1/objets évoquant la vie terrestre, contemplative (sciences, arts et lettres), ou voluptueuse, le plaisir des sens ;

2/objets évoquant la richesse, la puissance ;

3/objets évoquant la brièveté de la vie par la fuite du temps (sablier, horloge), la destruction de la matière (fleurs fanées, pierres lézardées), inscriptions dans le tableau (« vanitas vanitatis et omnia vanitas »).



D'après Agostino CARRACCI, XVII^e siècle
Saint Jérôme pénitent
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

L'origine iconographique est le thème de saint Jérôme dans sa cellule : autour de lui des livres et la bougie sont les symboles de la spéculation intellectuelle. Le crâne et le sablier rappellent que l'homme de chair n'est rien face du temps. Les primitifs flamands ont été les premiers à considérer le thème.

La Contre-Réforme a été favorable à l'extension du genre, notamment en France et aux Provinces-Unies. Il est plus rare en Italie. A l'époque baroque, il apparaît cependant dans l'œuvre de Salvatore Rosa et de Giuseppe Recco.

L'évolution du goût au XVIII^e siècle exclut la méditation sur la mort.

Les manières ou le style

Le maniérisme



Anonyme (Giovanni Francesco Bezzi ?)
L'Adoration des bergers
Huile sur toile, 80 x 66 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

On appelle maniérisme la tendance qui règne dans les arts depuis le sac de Rome (1527) jusqu'aux premières réalisations des frères Carrache (1584). Certains historiens utilisent un cadre chronologique différent et prennent comme repères les disparitions respectives de Raphaël et du Greco, 1520 et 1620.

Ce terme utilisé pour la première fois par Luigi Lanzi en 1792 désigne un style novateur et anticonformiste. Il se caractérise par des compositions déséquilibrées, des postures affectées, artificielles, des couleurs acides et un goût pour la déformation. Loin d'être uniforme, cette tendance qui naît à Rome se développe aussi à Naples et à Gênes, en Emilie et en Lombardie. Dans le deuxième tiers du XVI^e siècle, le maniérisme gagne l'Europe entière : il est notamment représenté en Espagne par El Greco (1541-1614) et en France par l'École de Fontainebleau.

Les artistes maniéristes veulent rompre avec l'idéal d'harmonie de la Haute-Renaissance et se réclament de Michel-Ange (1475-1564) dont ils ont apprécié l'emphase de nus et la capacité à les dessiner sous des angles inattendus.

Le maniérisme est un phénomène largement pictural qui n'a pratiquement pas touché la sculpture et l'architecture.

Le caravagisme



Anonyme
Saint Sébastien (?), se préparant à la mort,
vers 1620
Huile sur toile, 1.32 x 1.05 m
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

On désigne par ce terme la « manière » de Caravage et les productions picturales de tous ceux qui se sont réclamés de son héritage. L'influence du caravagisme a été particulièrement forte à Rome, Naples et Gênes. Elle s'est étendue à une partie de l'Europe par le biais des artistes étrangers. Parmi les élèves du Caravage, l'un des plus connus fut sans conteste Bartolomeo Manfredi (1582-1622) qui élaborait la *Manfrediana Methodus* - personnages du quotidien assis autour d'une table, clair-obscur violent, tiers supérieur du tableau vide et format en largeur - par laquelle le caravagisme se diffusa.

L'Espagne et les Pays-Bas furent assez sensibles à la leçon du Caravage. Cette manière se diffusa sous le nom de « ténébrisme ». On peut citer les noms de Francisco Zurbarán (1598-1664) et de Gerrit Van Honthorst (1590-1656).

La peinture du Caravage a immédiatement suscité des polémiques. Sydney Freedberg parle d'ailleurs de « révolution dans la peinture italienne ». Pour certains, sa peinture marque un retour nécessaire à la nature dangereusement oubliée par les maniéristes ; pour d'autres, il devint rapidement le fossoyeur de la peinture classique. On lui reprochait notamment la réalité concrète de ses œuvres, proche d'une sensation de vérité visuelle, qui donnait une présence presque physique à ses personnages. Il en découle, du moins dans certaines œuvres, une sensualité un peu brutale qui fut jugée scandaleuse. Par ailleurs, on ne lui pardonna pas d'introduire le réel dans le schéma canonique, de donner des accents réalistes à la peinture religieuse. L'intérêt du caravagisme tient justement de cette ambivalence. André Chastel fait à juste titre remarquer qu'il serait réducteur de l'enfermer exclusivement dans le cadre du baroque car il a pu s'accommoder de la sévérité classique.

D'une manière générale, les caravagesques ont composé des tableaux religieux de grand format à la manière de scènes de genre. Les personnages sont modestes et porteurs d'un sentiment religieux humble et simple. Les compositions sont d'une grande simplicité et opposent les figures surprises en mouvement, comme par un instantané, à d'autres statiques. Les personnages sont volontiers représentés grandeur nature, à mi-corps ou en pied, se détachent sur un fond sombre et associent le spectateur à la scène par l'absence de premier plan. L'espace est irréal, sans repère, limité au plan-espace du tableau. L'expression est traduite par des gestes démonstratifs, des déformations du visage et des jeux de regard. Les visages n'ont pas pour fonction d'émouvoir mais davantage de souligner l'infranchissable distance qui sépare les acteurs de l'observateur. La lumière fige l'action dramatique dans un clair-obscur très marqué. Cette nuit fictive est la caractéristique formelle la plus spectaculaire du caravagisme.

Le courant académisant



Giovan Francesco Barbieri dit Guercino (1591-1666)
Salomé recevant la tête de saint Jean Baptiste
Huile sur toile, 1.39 x 1.75 m
Musée des beaux-arts de Rennes
© Adélaïde Beaudoin - Musée des beaux-arts de Rennes

Si Rome et Naples ont été des foyers majeurs de l'art baroque, il ne faut pas oublier la persistance d'un courant académique. Il est incarné par les Carrache qui, en prônant le retour à la nature, définissent une position médiane entre l'arbitraire des maniéristes et le naturalisme des caravagistes. Ce courant se réclame donc de l'héritage classique du début du XVI^e siècle et réaffirme ses valeurs.

Cette position médiane donne un aspect ambivalent à la peinture des Carrache. On la considère comme classique au regard des productions de Rubens mais confrontée à l'œuvre de Raphaël elle montre quelques accents baroques.

Après les Carrache, le Dominiquin, le Guide et le Guercino poursuivent cette réforme classicisante. Toutefois leurs successeurs, moins talentueux -Carlo Cignani, Carlo Maratta, Giuseppe Crespi- furent balayés par la vague baroque.

A la fin du XVIII^e siècle, l'Italie participe largement à l'évolution antiquisante de l'Europe. De nombreux sites archéologiques y sont fouillés, dont Herculaneum et Pompéi. La péninsule sera d'ailleurs particulièrement active dans le domaine architectural avec Giorgio Piermarini de Foligno et Luigi Cagnola qui revendiquent l'héritage de Palladio.

Le baroque



Giacomo del Po (1652-1726)
La Gloire chassant les vices
Huile sur toile, 75.5 x 101 cm
Musée des beaux-arts de Rennes
© Musée des beaux-arts de Rennes

Chronologiquement, le baroque est un style postérieur à la Renaissance -sans doute annoncé par les maniéristes et Michel-Ange- dont les manifestations les plus affirmées se sont présentées en Italie, plus précisément à Rome au début du XVII^e siècle. La ville papale réaffirme alors sa domination sur les arts. Le principal chantier reste toujours la basilique Saint-Pierre et c'est d'ailleurs dans la décoration de ce bâtiment et dans l'aménagement de la place qui le jouxte que s'illustrent Le Bernin et Borromini. Le baroque s'attache initialement à l'architecture mais il s'étend rapidement à la sculpture, à la peinture et à la musique.

Le mot dérive du portugais barroco (« perle irrégulière ») et devient synonyme de « bizarre » au début du XVIII^e siècle. Précisons immédiatement que les artistes italiens du XVII^e siècle ne se pensaient pas « baroques ». Ce sont là des qualificatifs qui ont été utilisés a posteriori.

Le baroque s'est propagé avec plus ou moins de succès dans les autres pays d'Europe. Il se répand largement en Europe centrale. En France, la progression, sensible au Sud, est rendue plus difficile vers le Nord où elle se heurte à la prééminence de l'art classique. A l'époque, les contemporains ont parlé « d'art moderne » ; en France, on utilisait plus volontiers l'expression « d'art à la romaine ».

Dans la péninsule, le baroque reçoit un accueil favorable à Gênes et à Naples.

Le baroque italien est l'art de la Contre-Réforme qui a réaffirmé le rôle essentiel de l'image dans la catéchèse. C'est un art catholique et encore plus précisément celui des Jésuites. A leur demande, les artistes réalisent de vastes fresques sur les voûtes et les murs des édifices religieux. Le modèle dit type « ouvert » s'impose. Ce modèle, par un espace saisissant et les artifices de l'illusionnisme, tend à faire oublier le décor architectural. Andrea Pozzo (1642-1709) et Tiepolo en sont les deux grands représentants. Le premier a privilégié une perspective zénithale (« quadratura ») qui provoque un effet

d'aspiration, un élan ascensionnel. Le second a plus volontiers suggéré la profondeur par une architecte feinte. A l'architecture et à la sculpture baroque, on associe volontiers les noms de Pierre de Cortone (1596-1669) et Giovanni Lorenzo Bernin (1598-1680).

Claude-Gilbert Dubois attribue à l'art baroque cinq caractéristiques esthétiques : le goût du monumental, la volonté d'impressionner, une exhibition de puissance matérielle, l'importance des superpositions décoratives, le goût du singulier et de l'insolite. Cinq itinéraires qui ont pour point commun l'ostentation.

Plus précisément pour la peinture, à l'inverse de l'artiste classique, le peintre baroque aime les compositions dynamiques et tourbillonnantes. Il apprécie la démesure, l'emphase et saisit volontiers les paroxysmes de la passion. Le peintre baroque cultive les effets dramatiques pour éblouir et surprendre. Wölfflin définissait la peinture baroque en opposition à la peinture classique. Elle est essentiellement visuelle, à savoir picturale (les formes se rattachent à l'environnement sans limites toujours nettement identifiables), construite en profondeur, de forme ouverte, d'unité indivisible (difficile d'isoler une partie de la composition) et relationnelle (les figures sont étroitement liées les unes aux autres).

Considérer le baroque sous l'angle exclusif de la peinture, de l'architecture ou de la sculpture ne permet certainement pas d'apprécier l'ampleur et la singularité profonde de ce mouvement qui se caractérise par sa capacité à associer ces trois modes d'expression dans le cadre de programmes artistiques monumentaux. Les grands décors visent à l'unité, à « l'intégration symphonique » et à la profusion pour créer une atmosphère de splendeur, propice au sentiment religieux.

Le procès de l'œuvre : bozzeti et ricordi



Attribué à Niccolò Berrettoni (1637-1682)
La Vierge
Huile sur cuivre, diam. 14 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper

Bozzeto ou abbozzo est un mot italien dérivé de « bozza », bosse. Ce terme désigne l'ébauche d'une œuvre peinte ou sculptée : le tableau apparaît à l'état d'esquisse poussée, la sculpture comme un bloc dégrossi et rugueux. Parfois, l'ouvrage préparatoire est abandonné. Cette apparence d'inachevé est désignée par l'expression « non finito ».

Le mot ricordo désigne une réplique en format réduit d'une composition entière ou d'un détail réalisée par un élève dans un atelier.

Bozzeto et ricordo nous révèlent le travail de l'artiste et le procès de l'œuvre. En effet, on devine le cheminement de l'œuvre par le biais de l'ébauche. Celle-ci est éventuellement précédée d'une esquisse que l'on peut définir comme la première forme, une vision simplifiée de la peinture à venir. En amont de ces premiers

travaux de peinture, l'artiste produit généralement toute une série de dessins que l'on classe volontiers en trois catégories : les premières pensées (une représentation générale spontanée et immédiate du sujet), les dessins de détails (une main, un visage) et le dessin de présentation (une représentation pensée et réfléchi du sujet que l'on montre éventuellement au commanditaire). L'itinéraire de l'œuvre dévoile donc les étapes suivantes : dessins préparatoires, esquisse, ébauche et œuvre achevée.

Le ricordo nous renseigne davantage sur la formation des artistes dans les ateliers (botteghe). Après s'être progressivement émancipés des règles corporatistes, les ateliers se sont organisés comme de véritables entreprises pour que le maître puisse répondre aux demandes variées de la clientèle. Les aides commençaient par les tâches les plus faciles, notamment la préparation des couleurs. Puis ils apprenaient à dessiner sur un support indéfiniment réutilisable, une planche de bois recouverte d'une matière faite d'os broyés et de gomme arabique. On dessinait d'après l'antique, la nature, et d'après les maîtres. Cela imposait notamment de recopier à l'identique tel ou tel tableau. C'est par la répétition de la représentation que l'on espère s'imprégner des secrets d'un maître. Les collaborateurs les plus habiles du maître participaient à l'élaboration des tableaux : ils composaient le décor, le paysage et les personnages. Il revenait au maître de représenter les « morceaux » les plus délicats : les mains et le visage. L'atelier est donc un lieu d'enseignement, de création et de vente.

Bozzeto et ricordo ont d'abord été considérés sous un angle exclusivement pratique comme l'une des étapes de l'œuvre. A ce titre, ils intéressaient exclusivement les historiens d'art. Peu à peu, l'évolution du jugement de goût a modifié notre regard et dès lors ces productions ont été appréciées pour leur propre valeur esthétique : liberté, variabilité et gestualité de l'expression.

Identification du thème iconographique

Peinture religieuse, Ancien et Nouveau Testament

- **Abel (la mort)** : Abel et Caïn sont les fils d'Adam et Eve. Selon la Genèse, Abel fut pasteur des troupeaux tandis que son frère cultivait la terre. Caïn jalousait son frère et, excédé de la bienveillance divine dont celui-ci jouissait, il le tua dans un accès de colère. La tradition patristique fit d'Abel le type du Christ, de Caïn le symbole du peuple juif déicide.
- **Adoration des bergers** : La nuit même de la naissance de Jésus, un ange annonce aux bergers la naissance du Messie. Les bergers s'en vont à la hâte à Bethléem et découvrent Marie, Joseph et le nouveau-né. Voyant ainsi confirmée l'annonce de l'ange, ils font connaître la nouvelle. Ce sont les premiers « évangélistes ».
- **Adoration des mages** : Treize jours après la naissance de Jésus, Melchior, roi des Perses, Balthazar, roi de l'Inde et Gaspard, roi d'Arabie apportent des présents et rendent hommage au Messie.
- **Agar** : Servante d'Abraham et de Sara, elle est chassée avec son fils Ismaël dans le désert à la limite du Sinaï et de l'Arabie. Ils errent tous deux jusqu'à l'épuisement lorsque Dieu leur adressa un ange qui leur fit découvrir un puits.
- **Aggée de Bologne** : Saint martyr qui aurait péri sous le règne de Dioclétien (IV^e siècle après J-C).
- **André** : Frère aîné de saint Pierre et comme lui simple pêcheur sur le lac Tibériade, André est le premier apôtre à suivre le Christ. Il prêche l'Évangile sur les rives de la Mer Noire. Il est crucifié sous le règne de l'empereur Néron à Patras en 60. La tradition chrétienne le montre volontiers crucifié sur une croix en X (croix de saint André).
- **Annonciation** : L'annonce faite à Marie par l'archange Gabriel qu'elle mettra au monde le fils de Dieu.
- **Apothéose** : L'apothéose dans la Rome antique était le rite funéraire le plus honorifique, qui élevait le défunt au rang des dieux. Elle se marquait par le lâcher d'un aigle depuis le bûcher funèbre, qui accompagnait l'âme du défunt vers le séjour céleste des dieux. Le défunt recevait alors le qualificatif de divin. L'apothéose en histoire de l'art désigne un thème iconographique (utilisé dans la sculpture autant que dans la peinture) visant à représenter la réception d'un personnage principal parmi les dieux, au domaine des cieux ou avec le panthéon de sa civilisation.
- **Catherine d'Alexandrie** : Issue d'une famille noble d'Alexandrie, elle aurait refusé d'épouser l'empereur en personne en raison de son mariage mystique avec le Christ. Elle soutient victorieusement une dispute contre cinquante philosophes alexandrins, chargés par l'empereur Maximien de lui démontrer l'inanité de la foi chrétienne. Furieux de cet échec, Maximien fait périr les philosophes et condamne Catherine à être déchirée par une roue garnie de pointes. Celle-ci se brise miraculeusement. Catherine meurt donc décapitée.
- **Chute des damnés** : Après le Jugement dernier, l'âme des damnés tombe dans le feu de l'enfer.
- **Couronnement d'épines** : Après que Pilate eut décidé de relâcher Barabbas, il livra Jésus. Les soldats le flagellèrent et d'une manière parodique le revêtirent d'un drap pourpre et d'une couronne d'épines car il prétendait être le roi des juifs.
- **Crucifixion** : Jésus est représenté sur la croix avec à ses côtés les deux larrons.

- **David** (portant les armes de Goliath) : David a succédé à Saül, le premier des rois d'Israël. Il a vécu entre 1000 et 960 avant J-C. L'iconographie de David est immense. Cependant, les artistes ont souvent évoqué le combat de David contre le géant philistin, Goliath.
- **Décollation** : Ce terme désigne une décapitation. Elle concerne les adversaires du peuple juif (Holopherne) et les saints martyrs (saint Denis, saint Jean-Baptiste) dans l'Ancien et le Nouveau Testament.
- **Déploration** : La Vierge Marie et Jean pleurent la mort du Christ au pied de la croix. Le Christ est allongé sur le sol et déposé sur le linceul (à la différence des Piéta où le corps de Jésus repose en partie sur les genoux de la Vierge).
- **François Borgia (1510-1572)** : Duc de Gandie, grand d'Espagne (fils de Juan Borgia et de Jeanne d'Aragon), il devint en 1565 le troisième supérieur général de la compagnie de Jésus. Il est apprécié comme guide spirituel et à ce titre dispose d'une forte influence auprès des grandes familles. Thérèse d'Avila le consulte régulièrement pour des problèmes spirituels.
- **Fuite en Egypte** : La Sainte Famille quitte Bethléem et prend la direction d'Héliopolis pour se mettre à l'abri de la soldatesque d'Hérode qui tue tous les enfants de moins de deux ans.
- **Guérison du paralytique** : A Capharnaüm, devant la foule, Jésus guérit un paralytique.
- **Guérison de l'aveugle** : C'est le dernier miracle avant la Passion. Jésus crache à terre, fait de la boue avec sa salive, en enduit les yeux d'un aveugle et l'envoie se laver à la piscine de Siloé : il retrouve la vue.
- **Jean-Baptiste** : Il est considéré comme le dernier prophète. Dans l'attente du Messie, il mène une vie ascétique. Il baptise le Christ dans les eaux du Jourdain et le reconnaît comme fils de Dieu. Il est mis en prison pour avoir dénoncé le mariage incestueux d'Hérode Antipas avec Hérodiade. Salomé, fille d'Hérode Philippe et d'Hérodiade, obtient de son oncle la mort du prophète. On lui apporta la tête du supplicié sur un plateau et on la montra à Hérodiade, également instigatrice du meurtre. La tête coupée de Jean-Baptiste déposée sur un plateau est un thème fréquent connu sous le nom de « décollation ».
- **Jean l'Evangeliste** : Après la mort de Jésus, il prêche en Asie Mineure, à Ephèse. Il est supplicié par Domitien qui le fait jeter dans une cuve d'huile bouillante. Il en ressort vivant par miracle et est exilé à Patmos où il rédige l'Apocalypse (aujourd'hui on considère que c'est un autre Jean qui est l'auteur de ce livre).
- **Jérôme** : Jérôme est avec Augustin, Ambroise et Grégoire le Grand, un des quatre Docteurs de l'Eglise latine. Né en Dalmatie ou en Vénétie, vers 340, il étudie à Rome le grec et le latin avec le célèbre grammairien Donat. Ayant reçu le baptême, il part en Terre sainte et se retire trois ans dans le désert pour faire pénitence et mener une vie d'anachorète. De retour à Rome, il devient un familier du pape Damase qui lui demande de traduire la Bible en latin d'après la version grecque de la Septante et des manuscrits hébreux. Il y consacre le reste de sa vie.
- **Jésus au milieu des docteurs** : Jésus, âgé de douze ans, lors d'une visite au Temple, est engagé dans une dispute doctrinale avec les docteurs du Temple.
- **Josué arrêtant le soleil** : Le sujet est tiré du Livre de Josué (X, 12-13). Josué demande à Dieu d'arrêter le soleil et la lune pour remporter une bataille contre les Amoréens. Ce miracle répète celui de Moïse durant la bataille contre les Amalécites.
- **Judith et Holopherne** : Béthulie, petite ville de Palestine, est assiégée par Holopherne, général de Nabuchodonosor, roi de Babylone. Judith, veuve de Manassé, pour sauver la ville, revêt sa toilette de fête et gagne le camp ennemi. Elle séduit Holopherne et profitant de son ivresse lui tranche la tête d'un coup de son cimeterre.

- **Jonas et la baleine** : Alors qu'il essaie d'échapper à la mission que Dieu lui a confiée, Jonas, caché sur un bateau phénicien, est surpris par une tempête. Les marins convaincus que la tempête est liée à la présence de Jonas le jettent à la mer. Il est aussitôt avalé par une baleine qui le dégorge après trois jours et trois nuits sur les côtes de la Syrie pour qu'il exécute sa mission.

- **Laurent** : Originaire de Huesca en Aragon, il est diacre du pape Sixte II et a été martyrisé à Rome lors de la persécution de Valérien en 258. Après avoir été fouetté, il fut allongé et attaché sur un gril de manière à être brûlé progressivement.

- **Mariage mystique** : Un mariage mystique est une élévation mystique d'une sainte ou d'un saint qui atteint une forme d'union avec le Christ assimilable à un mariage. Cette élévation est avant tout une expérience personnelle, la personne qui l'expérimente *ressent* fortement l'amour de Dieu. Cette façon de *ressentir* plutôt que *penser* son lien à Dieu provient de saint Augustin, mais l'expression « mariage mystique » vient de saint Jean de la Croix dans Le Cantique spirituel. Le mariage mystique des saintes est source d'inspiration pour les peintres chrétiens. Les saintes sont représentées comme épousant le Christ enfant afin de garder une imagerie pure.

- **Martine** : Elle vécut sous le règne d'Alexandre Sévère au IIIe siècle après J-C. Pour avoir refusé de sacrifier aux idoles, elle fut cruellement fouettée avant d'être livrée aux bêtes le corps enduit d'une graisse bouillante. Mais ayant été miraculeusement protégée, elle fut mise sur un bucher ardent.

- **Marie-Madeleine** : Marie-Madeleine ou Marie-Magdalena a été guérie par Jésus des démons qui l'habitaient. Elle est présente au moment de la Crucifixion et de la Mise au tombeau et c'est à elle que Jésus réserve sa première apparition après sa Résurrection (Noli me tangere). Après l'Ascension du Christ, Marie-Madeleine, Marthe et Lazare auraient quitté la Palestine et seraient arrivés en Provence où ils auraient converti à la foi chrétienne de nombreuses populations. Puis, Marie-Madeleine se serait retirée du monde pour faire pénitence dans la grotte de la Sainte-Baume.

- **Montée au Calvaire** : Le Christ porte la croix et suit un sentier en pente (via Dolorosa) qui conduit au Calvaire (ou Golgotha : littéralement « lieu du crâne »).

- **Nativité** : La naissance de Jésus est surtout évoquée dans l'Évangile de Luc. C'est l'épisode principal de l'iconographie chrétienne avec la Crucifixion.

- **Passion du Christ** : Ce sont les derniers moments de la vie du Christ, de son entrée à Jérusalem à la Mise au tombeau. Les principaux moments de la Passion sont : les adieux de Jésus à sa mère, l'entrée à Jérusalem, l'expulsion des marchands du temple, la trahison de Judas, le lavement des pieds, la Cène, la prière au jardin des Oliviers, l'arrestation de Jésus, Jésus devant Caïphe, le reniement de saint Pierre, les remords de Judas, Jésus devant Pilate, Jésus devant Hérode, la flagellation, Ecce Homo, la montée au Calvaire, Jésus cloué sur la croix, la Crucifixion, la Descente de croix, la déploration, la Piéta et la Mise au tombeau. Pour des raisons pratiques et pédagogiques, l'Église chrétienne a distingué 14 moments dits « stations » qui évoquent encore plus précisément la montée au Calvaire.

- **Philippe (1233-1285)** : médecin et religieux italien qui fut pendant dix-neuf ans Ministre général de l'ordre des servites de Marie. Il se consacra avec humilité à cet ordre en refusant de succéder au pape Clément V.

- **Pierre** : pêcheur sur le lac de Tibériade. Pierre et son frère André furent les deux premiers disciples du Christ. Jusqu'à l'Ascension, la vie de Pierre se confond avec celle de Jésus. Il est présent dans tous les événements importants, notamment ceux de la Passion. Après la Pentecôte, l'apostolat de Pierre se déroule en Palestine et en Asie Mineure où il opère de nombreux miracles et des conversions. Il est mis en prison par Hérode et délivré par un ange. A une date que la tradition situe en 44, il part pour Rome où il demeure jusqu'à son martyre.

- **Résurrection de Lazare** : Selon l'Évangile de Jean, Jésus aurait ressuscité Lazare, frère de Marthe et de Marie de Béthanie.
- **Roch** : Né à Montpellier, fils d'un riche marchand, Roch se fait ermite et passe la plus grande partie de sa vie en pèlerinages. L'un de ceux-ci le mène à Rome, où il reste trois ans. Sur le chemin du retour, il est atteint par la peste. Pour ne pas contaminer les autres, il se retire dans les bois où il est nourri par le chien d'un seigneur qui lui apporte tous les jours un pain dérobé à la table de son maître. Saint Roch est le patron des malades atteints de la peste.
- **Sacrifice à la sortie de l'arche** : A la sortie de l'arche, Noé procéda à de nombreux sacrifices. Satisfait de ce comportement, Dieu se résolut pour sa part à ne plus jamais maudire la terre à cause de l'homme et à ne plus jamais détruire toute vie de cette manière. En signe de cette promesse, Dieu mit un arc-en-ciel dans les nuages et déclara : « *Lorsque j'assemblerai les nuées sur la terre et que l'arc apparaîtra dans la nuée, je me souviendrai de l'alliance qu'il y a entre moi et vous et tous les êtres vivants* ».
- **Sainte Famille** : représentation de la Vierge Marie, de Joseph et de Jésus enfant.
- **Sébastien** : Sébastien est un saint militaire. Son culte eut une immense diffusion au Moyen Âge et aux XVI^e et XVII^e siècles. On lui prêtait le pouvoir d'arrêter les épidémies de peste. Commandant de la garde prétorienne de Dioclétien, il est arrêté pour prosélytisme et condamné à mourir percé de flèches par deux soldats. Il est laissé pour mort mais Irène, veuve du martyr Castulus, le soigne. Guéri, il va défier l'empereur qui le fait lapider et jeter son corps dans l'égout de Rome, la Cloaca Maxima.
- **Thérèse (apothéose)** : Thérèse D'Avila fut l'une des grandes mystiques du XVI^e siècle. Elle entre à dix-huit ans au monastère carmélite de l'Incarnation d'Avila. Elle se distingue par l'élévation de sa pensée et son extraordinaire activité. Elle raconte dans sa *Vie* ses extases et ses visions. Ses récits ont inspiré les peintres et les sculpteurs.
- **Vierge à l'Enfant** : représentation de la Vierge Marie et de l'Enfant Jésus.

Récits allégoriques, mythologiques et légendaires

- **Abdalonyme** (IV^e siècle avant J.C) : Prince de sang royal qui après de nombreux revers de fortune fut contraint de devenir jardinier jusqu'à ce qu'Alexandre reconnaisse sa grandeur d'âme et le nomme roi de Sidon. Cet épisode est commenté dans *Histoires* de Quinte-Curce (livre IV, chapitre I).

- **Ascagne** : Ascagne ou Jule est le fils d'Énée et de Créuse (la fille de Priam). Selon la version la plus ancienne et la plus traditionnelle de la légende, Ascagne s'enfuit de Troie avec son père et son grand-père paternel Anchise. Plus tard, il aurait été envoyé par son père en Propontide pour y régner avant de se joindre à son cousin Astyanax, le fils d'Hector, afin de rétablir la suprématie de la cité de Troie. Une seconde version prétend qu'Ascagne accompagna son père en Italie. Virgile nous le représente comme un personnage incarnant l'espoir des Troyens survivants, adoré par son père et sa grand-mère paternelle, la déesse Aphrodite, mais parfois maladroit, qui par exemple déclenche les hostilités avec les Latins en tuant une biche sacrée. À la mort de son père, la tradition romaine représente Ascagne régnant sur les Latins et les Troyens réunis, luttant contre les Étrusques sur lesquels il aurait remporté une victoire au bord du *Numicius*. Enfin, il est considéré comme le fondateur d'Albe.

- **Diane chasseresse** : Déesse de la chasse et de la lune dans la mythologie romaine. Elle est assimilée à la déesse Artémis du panthéon grec. Réfractaire à toute idée d'accouplement et de mariage, elle obtint de Jupiter, son père, le privilège de demeurer vierge. Elle est armée d'un arc et de flèches. Elle est constamment accompagnée de nymphes qui la protègent et dont elle exigeait également une inviolable chasteté.

- **Iphigénie** : Fille de Clytemnestre et d'Agamemnon, roi de Mycènes. Celui-ci accepta de sacrifier sa fille sur l'autel de Diane afin d'apaiser la colère de la déesse qui retenait à Aulis la flotte achéenne en partance pour Troie. On fit donc venir Iphigénie, prétextant des fiançailles avec Achille. Au moment fatidique, la déesse substitua une biche à la jeune fille qui échappa ainsi au sacrifice et devint prêtresse d'Artémis en Tauride.

- **Junon et Jupiter** : Fille de Chronos et de Rhéa, Junon est à la fois la sœur et l'épouse de Jupiter. C'est la protectrice des épouses et des accouchements. Elle a quatre enfants : Vulcain, Mars, Ilithye et Hébé. Elle est surtout victime des infidélités de Jupiter et se montre jalouse et vindicative. Elle persécute les amantes de son époux : Io, Sémélé, Ino etc. Pour échapper à sa vengeance, celles-ci doivent se métamorphoser ou emprunter une autre identité. Junon est également réputée pour sa beauté. Ainsi, lors du jugement de Paris, elle est la rivale de Minerve et de Vénus.

- **Marc Antoine** (83 à 30 avant J.C) : Après la mort de César, il partage le pouvoir avec Octave (fils adoptif de César) et Lépide. Il s'établit en Egypte pour diriger les provinces orientales et entretient une liaison avec la reine Cléopâtre. Après la bataille d'Actium, il retourne en Egypte. Il se suicide en se jetant sur son épée lors de l'arrivée d'Octave à Alexandrie. Encore agonisant, il aurait été transporté par Cléopâtre dans son propre tombeau.

- **Mercure** : Fils de Jupiter et de Maïa, né à Cyllène en Arcadie, Mercure est un des douze dieux de l'Olympe. Le plus souvent, il leur sert de messager, de passeur et peut être caractérisé comme le dieu de la circulation et de l'échange. Il accompagne aussi les morts vers l'au-delà. Il distribue les richesses et protège tout à la fois les commerçants et les voleurs.

- **Pénélope** (défaisant son ouvrage) : épouse d'Ulysse et mère de Télémaque. Elle attend le retour d'Ulysse et repousse tous les prétendants. Elle sut toujours éluder leur poursuite et les déconcerter par de nouvelles ruses. La première fut de s'attacher à faire sur le métier un grand voile, en déclarant aux prétendants qu'elle ne pouvait contracter un

nouveau mariage avant d'avoir achevé cette tapisserie destinée à envelopper le corps de son beau-père Laërte, quand il viendrait à mourir. Ainsi, pendant trois ans, elle alléguait cet ingénieux prétexte, sans que sa tapisserie ne s'achevât jamais car elle défaisait la nuit ce qu'elle avait fait le jour. De là est venue l'expression « la toile de Pénélope », désignant un ouvrage auquel on travaille sans cesse et que l'on ne termine jamais.

- **Phocion** (402 à 318 avant J.C) : stratège athénien. Bien que « macédonophile » il avait l'estime de Démosthène car il eut constamment le souci de préserver l'indépendance d'Athènes à l'égard de Philippe II et d'Alexandre (il refusa tous les présents qu'on lui offrit).

- **Persée et Andromède** : Dans la mythologie grecque, Andromède est une princesse éthiopienne. Fille du roi Céphée, elle est victime de l'orgueil de sa mère Cassiopée. Exposée nue sur un rocher pour y être dévorée par un monstre marin, elle est sauvée de justesse par Persée, roi d'Argos. La légende de Persée, en particulier les épisodes de Méduse et d'Andromède, a connu une grande fortune après l'Antiquité. Il est probable qu'elle ait influencé les légendes chrétiennes des saints pourfendeurs de dragon, comme celle de saint Georges.

- **Régulus** (III^e siècle avant J.C) : Consul romain qui participa activement aux deux premières guerres puniques contre Carthage. Vaincu et fait prisonnier, il mourut en captivité après avoir enduré des tortures dont le raffinement et la cruauté ont été rapportés par Aulu-Gelle et Cicéron et motivèrent, dit-on, la décision de Rome de raser Carthage au terme de la troisième et dernière guerre punique.

- **Sibylle** : Les Sibylles sont des prophétesses qui rendent des oracles sous l'inspiration d'Apollon. Leurs propos sont consignés dans des recueils d'oracles sibyllins que l'on consulte en cas de besoin. Dans la tradition chrétienne, les Sibylles annoncent la venue du Christ et jouent, pour saint Augustin, un rôle parallèle à celui des prophètes de la Bible : le monde païen a lui aussi eu part à l'annonce du monde chrétien.

- **Vénus et Adonis** : Vénus, assimilée à Aphrodite, est une des grandes divinités de l'Olympe. Homère la fait naître de Zeus et de Dioné. Hésiode de l'écume des flots, après qu'y furent tombés les organes sexuels d'Ouranos tranchés par Cronos, elle joue dans *l'Illiade* un rôle fondamental. *L'Odyssée* évoque les nombreuses infidélités de Vénus à Vulcain (d'Aphrodite à Héphaïstos). Elle aima Mars, Hermès et de simples mortels comme Adonis et Anchise.

- **Vénus et Vulcain** : Vénus, déesse de l'amour et de la beauté, était mariée à Vulcain, dieu des forgerons, maître du feu et protecteur des artisans.

La restauration des œuvres d'art



Extrait du mur de la restauration dans le hall du musée présentant 23 œuvres restaurées récemment (10 autres sont dans les salles d'exposition)

Une campagne de restauration à Quimper

La collection quimpéroise de peintures italiennes, en majorité léguée par Jean-Marie de Silguy en 1864, se compose d'un peu moins de deux cents œuvres. Jusqu'alors, seule une infime partie (un peu plus de trente œuvres) avait pu être mise en valeur au sein de l'accrochage de la collection permanente. L'état et la qualité de la plupart des œuvres non exposées ne semblaient pas mériter plus ample attention. Cependant, des travaux universitaires récents ont permis de reconsidérer la valeur de l'ensemble de cette collection.

Ainsi, en 2005, Mylène Allano, dans le cadre d'une thèse de doctorat consacrée aux peintures italiennes conservées en Bretagne, a effectué des recherches sur les œuvres. Par ailleurs, en 2007, l'INHA (Institut national d'histoire de l'art) a lancé la constitution d'une base documentaire des peintures italiennes des musées de France et a sollicité le musée dont la collection a été une des toutes premières étudiées. A la suite de ce regain d'intérêt, il est vite apparu que plusieurs œuvres pouvaient révéler une valeur picturale que l'on n'avait guère soupçonnée.

Dans ce contexte, la Ville de Quimper a alors décidé de procéder à la restauration de trente-quatre peintures de son musée, jusqu'alors conservées en réserve et qui laissaient espérer de belles redécouvertes.

Cette campagne a été organisée en relation avec le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF).

Elle a bénéficié d'aides de la DRAC (Direction régionale des affaires culturelles) Bretagne, de la Région Bretagne et de BNP Paribas qui soutient les musées de longue date, en particulier dans des projets de restauration et de valorisation du patrimoine.

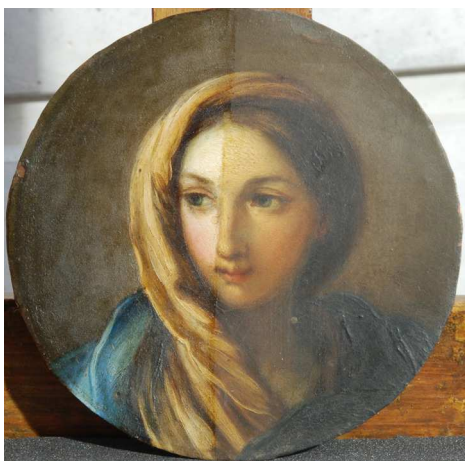
Cinq des trente-quatre tableaux ont été restaurés sur place, les autres ont été transportés à Versailles où le C2RMF bénéficie dans les Petites Ecuries du Roy de locaux appropriés. Les restaurateurs de supports en toile ou en bois y disposent en particulier de leur matériel spécifique. Par ailleurs, le C2RMF peut y faire procéder à diverses études

violet, sous infra-rouge ou sous lumière rasante qui sont particulièrement utiles aux restaurateurs. Enfin, les ateliers de Versailles sont le passage obligé de conservateurs et historiens de l'art qui sont susceptibles de mettre à profit leur érudition pour proposer des noms d'auteur aux tableaux encore anonymes.

A l'issue de cette campagne, les tableaux sont rentrés à Quimper. Une bonne partie d'entre eux est désormais digne des cimaises du musée. Quelques très belles découvertes ont été réalisées, qui permettront de rehausser le niveau de la collection de peintures anciennes du musée, l'une des meilleures en région.

Texte d'André Cariou, conservateur en chef, musée des beaux-arts de Quimper

La restauration, quelques principes



Les grands principes de la restauration ont été posés par Cesare Brandi.

On distingue volontiers la restauration préventive de la restauration active :

- La restauration préventive désigne l'ensemble des opérations qui protègent l'œuvre, à plus ou moins long terme, des altérations les plus communes comme la distension de la toile ou l'apparition de craquelures. Cela implique des conditions de conservation idéale (température égale, taux d'humidité convenable, protection contre une lumière excessive, etc.).

- La restauration active désigne des interventions directes sur l'œuvre pour lui redonner un aspect jugé

convenable après un endommagement majeur. La restauration exige une connaissance scientifique des matériaux de l'œuvre et une connaissance précise du contexte esthétique et historique de son élaboration. Par le biais de cette enquête méthodologique, le restaurateur doit pouvoir éviter « l'offense esthétique et le faux historique ».

La restauration repose sur les axiomes fondamentaux suivants :

1/ La lisibilité : l'intégration de la partie restaurée doit être invisible à distance pour préserver l'unité de l'œuvre mais immédiatement reconnaissable dès que l'on prête une attention rapprochée.

2/ Le respect de la création originale : la matière utilisée doit être acceptable tout en se distinguant de la matière originelle. Elle doit permettre de restituer l'aspect de l'image et non sa structure initiale.

3/ Le traitement adopté ne doit pas rendre impossibles les interventions futures. C'est le principe de la réversibilité des matériaux et des techniques utilisés.

Pour l'historien d'art, la restauration apporte des données précises dans trois domaines :

1/ La genèse de la peinture et sa technique picturale (éclaire le savoir-faire, le métier de l'artiste).

2/ L'histoire matérielle de l'œuvre (permet d'apprécier le passage à travers le temps : comprenant les modifications naturelles ou dues à l'homme).

3/ L'attribution (les explorations scientifiques ont souvent remis en cause les attributions).

Les techniques de laboratoire

Elles sont multiples et complexes et profitent des dernières avancées technologiques. On peut citer les examens suivants :

1/ **La lumière tangentielle ou frisante** : ce procédé consiste à éclairer un tableau placé dans une pièce obscure, au moyen d'un faisceau lumineux parallèle à sa surface. En variant la position de la source lumineuse, il est possible de souligner les aspects de la surface du panneau ou de la toile. L'examen visuel est révélateur de l'état de conservation et de la technique du peintre.

2/ **Les radiations infrarouges** : ces radiations permettent la photographie de l'invisible et révèlent à l'œil humain ce qu'il est incapable d'apercevoir. L'image photographique sous infrarouges dévoile ainsi l'état de la matière colorée, un dessin invisible ou une étape inachevée du travail.

3/ **La fluorescence en ultraviolet** : la lumière de Wood réagit à la composition chimique des couleurs et des vernis et permet notamment d'apprécier la nature des pigments, la chronologie des repeints.

4/ **La macro et micro-photographie** : la macro-photographie est une technique de grossissement qui permet d'isoler certaines parties de l'œuvre, la micro-photographie est un document obtenu à partir d'un microscope qui permet de noter l'état des vernis, des craquelures. La micro-photographie des coupes après prélèvements permet d'identifier la structure physique de la couche picturale.

5/ **Les rayons X ou rayons de Röntgen** : la radiographie est la méthode la plus employée. Lorsqu'un tableau est soumis à une étude aux rayons X, ce peut être dans le dessein d'établir un diagnostic sur l'état du tableau en prévision d'une restauration ou pour des fins intéressantes l'histoire de l'art. La radiographie du support révèle notamment, dans l'hypothèse d'une présence de parasites du bois, les galeries creusées par les vrillettes. La radiographie de la couche picturale permet d'apprécier en dessous des repeints l'étendue précise des lacunes initiales.

6/ **L'analyse micro-chimique et physico-chimique** : elle se fait notamment à partir de micro-prélèvements mais aussi à partir d'examens spectrographiques et chromatographiques.

Bibliographie

Histoire politique et culturelle :

- Milza Pierre, *L'histoire de l'Italie. Des origines à nos jours*, Fayard, 2005
- Delumeau Jean, *L'Italie, de la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle*, Armand Colin, 1997
- Burke Peter, *La Renaissance en Italie*, Hazan, 1991

Histoire de l'art :

- Argan Carlo, *L'âge baroque*, Skira, 1989
- Bonfait Olivier, *Après Caravage. Une peinture caravagesque ?*, Hazan, 2012
- Blunt Anthony, *La théorie des arts en Italie*, Gérard Montfort, 1988
- Cabanne Pierre, *Les grands collectionneurs T1*, Les éditions de l'Amateur, 2003
- Morel Philippe, *L'art italien de la Renaissance à 1905*, Citadelles Mazenod, 1998
- Freedberg Sydney, *Autour de 1600, une révolution dans la peinture italienne*, Gallimard, 1993
- Haskell Francis, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Gallimard, 1991
- Hilaire Michel/Hémery Axel, *Corps et ombres. Caravage et le caravagisme européen*, 5 continents Editions, 2012
- Kempers Bram, *Peintres et mécènes de la Renaissance italienne*, Gérard Montfort, 1997
- Pommier Edouard, *Comment l'art devient de l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Gallimard, 2007
- Previtali Giovanni, *La périodisation dans l'art italien*, Gérard Montfort, 1996
- Sez nec Jean, *La survivance des dieux antiques*, Flammarion, 1993
- Wind Edgar, *Mystères païens de la Renaissance*, Gallimard, 1992

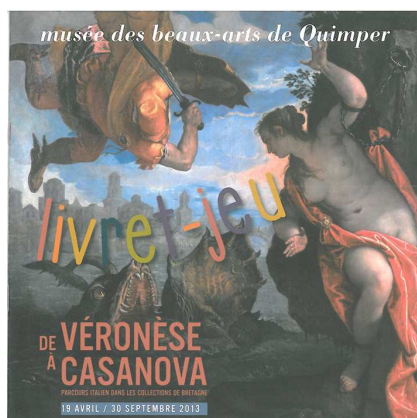
La restauration :

- Brandi Cesare, *Théorie de la restauration*, Allia, 2011
- Mohen Jean-Pierre, *Les sciences du patrimoine : identifier, conserver, restaurer*, Odile Jacob, 1999

Dictionnaires :

- Aghion Irène/Barbillon Claire/Lissarague François, *Héros et Dieux de l'antiquité*, Flammarion, 1994
- Barral Xavier, *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, PUR, 2003
- Bousquet-Labouérie Christine, *Lexique de l'art chrétien*, Ellipses, 2006
- Hall James, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Gérard Montfort, 1994
- Pastoureau Michel/Duchet-Suchaux Gaston, *La Bible et les saints*, Flammarion, 1994

Aides à la visite pour les plus jeunes



Destiné aux enfants maîtrisant la lecture, **le livret-jeu de l'exposition** est distribué gratuitement aux élèves en visite libre ou guidée. Le livret-jeu est complété partiellement au cours de la visite ou remis en fin de visite pour un travail complémentaire au retour en classe. Douze pages , en couleurs

Secrets d'atelier en Italie

« Secrets d'atelier » est une salle ludique à vocation pédagogique qui accompagne une exposition par an. « Secrets d'atelier » propose jeux et manipulations en accès libre (sans se salir !) pour découvrir la démarche d'artistes en prolongement de l'exposition.

Permis de toucher ! Ces « Secrets d'atelier » version 2013 familiarisent le jeune public avec la peinture italienne et la restauration des oeuvres d'art. Ils sont été conçus d'après l'exposition temporaire « De Véronèse à Casanova ».

Les enfants sont invités à participer à cinq jeux :

- 1- Différencier le grand genre (peinture d'Histoire, mythologie, peinture religieuse) et les genres mineurs (portrait, nature morte et paysage) en classant les oeuvres reproduites par catégorie ;
- 2- Dessiner à la craie les attributs de personnages mythologiques ainsi qu'un décor adéquat à l'histoire autour de silhouettes peintes ;
- 3- Observer les différences majeures avant et après restauration de quatre oeuvres ;
- 4- Recomposer sous forme de puzzles deux oeuvres maniériste et caravagesque illustrant un même sujet : la Sainte Famille ;
- 5- Esquisser au pastel le souvenir d'une oeuvre à la façon des apprentis exécutant un « ricordo ».

En tous genres

On peut classer une collection de tableaux en « genres » ou catégories suivant leur sujet. Pioche dans la boîte des reproductions de tableaux.

Dans le cadre doré, classe les images qui racontent des histoires : c'est la peinture d'histoire ou le grand genre.

Dans le cadre orange, classe les images entre les différents genres mineurs : portrait, paysage et nature morte.

N'oublie pas de remettre les cartes en place pour le suivant !





Il était une fois...

Voici *Diane chasseresse* de Orazio Gentileschi et *Pénélope défaisant son ouvrage* de Francesco Bassano.

On te commande une oeuvre ayant pour sujet Diane, la déesse de la chasse et de la lune, ou Pénélope qui attend depuis 20 ans le retour de son mari Ulysse. Elle repousse 108 prétendants sous le prétexte de terminer d'abord une tapisserie. Elle défait chaque nuit ce qu'elle tisse le jour !

Complète à la craie sur le tableau noir le personnage et imagine-lui des attributs qui lui sont propres ainsi qu'un décor. Puis efface ton idée de croquis !

Révélations !

Les oeuvres de l'exposition sont très anciennes. Certaines étaient en très mauvais état. On a fait appel à des professionnels pour les étudier et les réparer : on les nomme des restaurateurs.

Voici 4 oeuvres qui ont subi une importante restauration. On a eu quelques surprises !

Observe les reproductions avant et après les interventions et recherche le changement le plus important. Soulève le cache pour en savoir plus !



La Sainte Famille

C'est le nom donné à la famille formée par Jésus, Marie et Joseph. Les peintres en ont fait de très nombreux tableaux.

Voici *La Sainte Famille avec le petit saint Jean-Baptiste* de Francesco Morandini. Vois comme cette peinture est colorée de tons précieux. Les personnages sacrés sont lumineux. Les corps sont sinueux, en positions instables. Les figures en entier apparaissent très grandes. Reconstitue le puzzle composé de 20 morceaux.

Voici *La Sainte Famille* de Giovan Battista Spinelli. Vois comme celle-ci est sombre. La lumière douce réunit Jésus et sa maman, laissant Joseph à part. Cette jolie famille saisie dans l'intimité semble proche de nous grâce aux figures coupées à mi-corps. Reconstitue le puzzle composé de 12 morceaux.

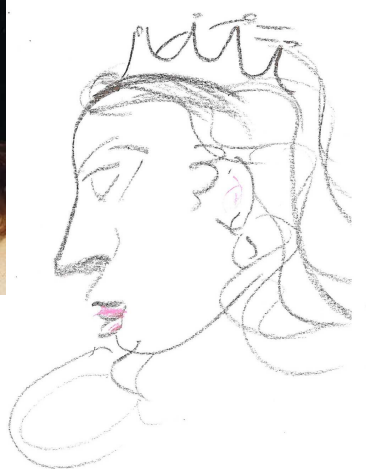


Souvenir

Dans un atelier, le maître fait réaliser à un apprenti une copie de petite taille d'un détail ou de l'ensemble d'un tableau pour en garder une trace.

Voici *La Mort de Marc Antoine* de Pompeo Batoni.

Tu as à disposition des cadres de toutes tailles et formes. Prends-en un et pose-le sur le détail de ton choix. Puis, place-toi derrière un pupitre. Dessine ton détail préféré sur le carnet de croquis. Tu peux emporter ton dessin ou l'accrocher à une pince sur le mur à ta gauche.



Proposition d'atelier d'art plastique

« Le ciel est bleu comme une orange » conçu par Sylvie Anat, artiste

L'enfant remarque que le ciel ou les ciels prennent beaucoup d'importance et donnent du sens aux tableaux. Le ciel n'est pas seulement décoratif, il apporte l'atmosphère, la perspective, ouvre l'image, situe l'heure de la journée. Il peut être puissant, crépusculaire, nuageux, chargé de lumière... Et bien sûr le ciel n'est pas toujours bleu !

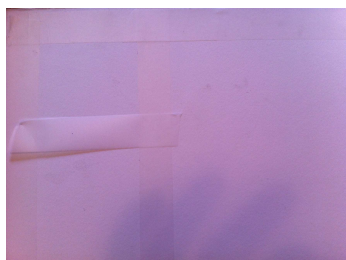
Après quelques recherches sur les nuages, les couleurs, les éléments gazeux, l'enfant représente son ciel et uniquement un ciel.

Matériaux à prévoir :

Pastels secs
Feuille format raisin (65 x 50cm)
Fixatif
Scotch repositionnable

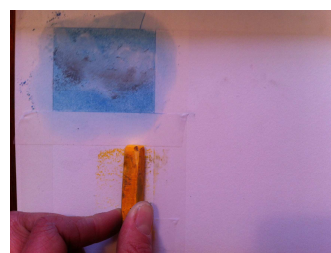
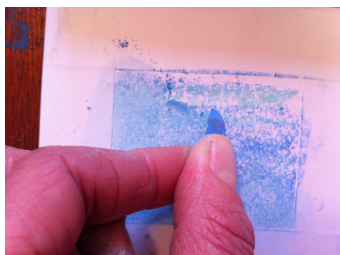
La feuille de dessin format raisin contiendra l'ensemble du travail, les recherches et le dessin abouti.

Etapes:

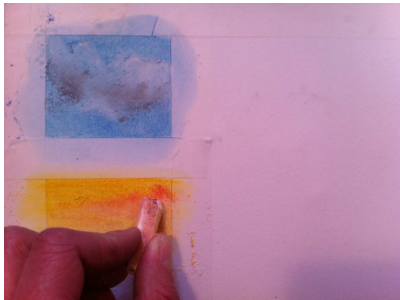


1 : délimiter les espaces de la feuille avec du scotch : faire des petites cases à gauche les unes sous les autres pour les recherches et un grand espace à droite pour une grande représentation.

2 : Travailler dans les petits espaces sous forme de recherches, faire des essais de ciels nuageux, pluvieux, etc. directement au pastel sec. Frotter, gommer, gratter, estomper...



- a/ Commencer par la couleur du fond de ciel.
- b/ Dessiner les nuages en blanc/bleu ... Ne pas hésiter à ajouter des couleurs.
- c/ Le ciel n'est pas forcément bleu.

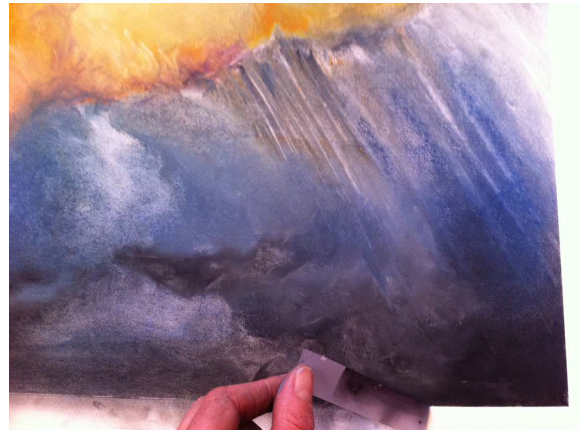
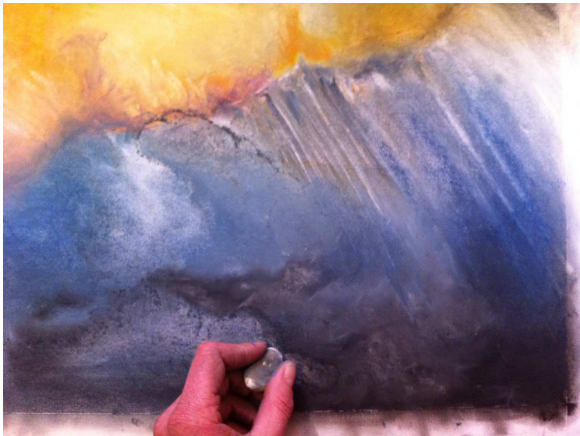


a/ Le blanc apporte de la lumière.

b/ La pluie le vent peuvent être représentés avec des coups de gomme.

c/ Frotter au doigt pour des effets plus estompés et dégradés.

3 : Faire une grande représentation avec tout les acquis des petites recherches dans le grand espace réservé.



a/ dessiner

b/ enlever les scotchs pour un résultat net.

4 : Vaporiser du fixatif

Exemples de résultats :



Propositions pédagogiques pour le 2nd degré

Professeurs d'arts plastiques

1/ Périodisation et catégorisation : le maniérisme, le caravagisme et le baroque

L'exposition permet de présenter quelques-uns des grands mouvements artistiques qui ont jalonné l'histoire des formes aux XVI^e et XVII^e siècles. Ce parcours doit permettre de retracer le contexte intellectuel, moral et politique propre à chacun de ces expressions. Il doit aussi viser à en dégager les caractères formels. Enfin, cette présentation doit permettre une réflexion sur la périodisation et sur les catégorisations utilisées par les historiens d'art. En effet, par le biais de certaines œuvres, il est possible d'illustrer la perméabilité de ces différents mouvements, de constater que certains révèlent des influences multiples et participent d'un syncrétisme plastique qui mêle tout à la fois le caravagisme et l'art classique.

2/ L'art baroque ou l'ambition d'une « intégration symphonique »

L'expression baroque mérite une attention particulière car elle a touché de nombreux domaines artistiques : l'architecture, la sculpture, la musique, le théâtre. L'étude des œuvres exposées au musée peut donc déboucher sur une étude plus large de l'expression baroque. Par le biais d'un exemple précis, on peut apprécier l'intégration, l'enchâssement et la complémentarité de l'ornement, de la sculpture, de la peinture dans un ensemble architectural.

3/ Caravagisme, ténébrisme et nocturne

En prenant les exemples de Georges de La Tour (1593-1652), de Gerrit von Honthorst (1590-1656), Joseph Wright (of Derby) (1734-1797), on peut apprécier l'influence et la postérité du caravagisme à travers l'école ténébriste. L'exposition montre plusieurs œuvres réalisées dans un esprit caravagesque.

Professeurs d'histoire

1/ La Contre-Réforme et l'image

L'importance accordée à l'histoire des religions autorise le professeur d'histoire à considérer les positions adoptées par la Contre-Réforme à l'égard de l'image en réaction à l'iconoclasme des protestants. L'art baroque, largement encouragé par les Jésuites, découle directement du Concile de Trente et de ses positions doctrinales. Certaines œuvres de l'exposition permettent de préciser les attentes et les exigences de l'Eglise romaine.

2/ Quelques aspects de l'art sacré

La variété des thèmes présentés permet de dresser une typologie, de rappeler les conditions de la production, le mécénat religieux et d'évoquer l'évolution du genre du XVI^e au XVIII^e siècle.

Histoire des arts

Le régime de l'art

A travers quelques tableaux de l'exposition, le professeur peut distinguer les principaux éléments du « régime de l'art » : un artiste lettré, des commanditaires puissants, des genres artistiques hiérarchisés, etc.

Professeurs d'arts plastiques, d'histoire-géographie/ d'éducation civique/ d'éducation civique juridique et sociale et professeurs de physique-chimie

Une campagne de restauration

L'exposition des œuvres restaurées permet d'entamer une réflexion sur le patrimoine, les obligations de la collectivité à l'égard de l'objet « patrimonialisé ». Une opération de restauration engage des acteurs multiples dont il est utile d'indiquer les responsabilités spécifiques : conservateur de musée, DRAC (Direction régionale des affaires culturelles), etc. De même, le coût de l'opération mérite de rappeler les conditions du financement, le rôle déterminant du mécène. Enfin, il est possible d'intéresser le professeur de sciences-physiques en évoquant l'outillage des laboratoires et les différentes opérations menées sur les œuvres. Cette étude doit aussi considérer les principes, l'éthique d'une restauration.

Professeurs d'arts plastiques, d'histoire-géographie/ d'éducation civique/ d'éducation civique juridique et sociale et professeurs de philosophie

En-deçà de l'exposition : l'histoire des collections et l'évolution du jugement de goût

Par le biais de cette exposition qui rassemble des œuvres de différentes institutions culturelles (musée des beaux-arts de Brest, Nantes, Quimper et Rennes), il est possible de travailler sur l'histoire des musées et des collections. Les musées de Nantes et de Quimper se sont constitués au XIX^e siècle à partir de legs réalisés par des notables locaux collectionneurs d'art, en l'occurrence les familles Cacault et Silguy. Le musée de Rennes doit une grande partie de sa collection italienne aux dépôts de l'Etat. Ces dépôts ont été motivés par le souci de fonder des musées en province et par la nécessité de soulager le Louvre qui ne pouvait accueillir la totalité des œuvres ramenées par Bonaparte lors de ses campagnes en Italie. Les pillages et les confiscations sont toujours étroitement associés à l'histoire des collections. Le musée de Brest constitue un cas de figure encore différent puisque les œuvres italiennes du musée ont été acquises paisiblement et par les voies de l'achat entre 1960 et 1980 dans le cadre de la reconstitution d'une collection après les destructions de la 2nde Guerre mondiale. Bizarrement, la « richesse italienne » des musées de province a été oubliée, ce n'est qu'au début des années 1980 qu'on réexamine et réévalue avec intérêt ce patrimoine. En dernier lieu, ces collections sont également révélatrices de l'évolution du jugement de goût. La postérité artistique d'Artemisia Gentileschi est à ce sujet exemplaire.

Professeurs de français

Le voyage en Italie : les écrivains sur les traces du passé

Bon nombre d'écrivains du XIX^e siècle ont succombé à l'aura artistique de l'Italie. Ils y ont effectué de longs séjours à la manière d'un pèlerinage culturel : René de Chateaubriand, Wolfgang Goethe, Stendhal, Alexandre Dumas, André Suarès, Jean Giono, etc. Dans le cadre d'une étude littéraire, il est intéressant de noter ce qui attire leur attention et d'apprécier la réception de l'œuvre d'art. Chateaubriand est sensible aux ruines, Stendhal commente abondamment la peinture...

Professeurs de français / langues et cultures de l'Antiquité

La peinture mythologique et allégorique

Avec l'aide de quelques extraits des *Métamorphoses* d'Ovide, le professeur peut engager une réflexion sur la peinture mythologique et apprécier la mise en image du récit. De même, il peut s'intéresser aux codes de l'allégorie.

Informations pratiques

Modalités de réservation

Les visites de l'exposition peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier professionnel. Les visites peuvent être conduites dans plusieurs langues : français, anglais, allemand, espagnol, italien, néerlandais et breton.

Toute réservation de visite de groupe, libre ou guidée, est obligatoire.

- Vous pouvez vous présenter à l'accueil du musée.
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2.
- Par mail : fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr

La procédure de réservation est la suivante :

- 1- Vous convenez avec le musée d'une date et d'un horaire de visite.

En cas de visite guidée,

- 2- Le musée fait parvenir cette demande à la maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites.
- 3- La maison du patrimoine vous envoie une confirmation de visite par mail.
- 4- Le musée vous contacte si la visite n'a pu trouver preneur (cas rare).

En cas de visite libre, le musée vous envoie une confirmation de visite par mail.

L'équipe des guides est constituée de : Marina Becan, Julie Foutrel, Catia Galéron, Anne Hamonic, Lionel Jacq, Pascal Le Boëdec, Annaïck Loisel, Anne Noret, Elodie Poiraud, Anaïs Scornet et Jacqueline van Thielen.

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides conférenciers dépendent de la maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 18h.

Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2012)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 23 € / classe	46 € (3 ^e visite gratuite)
Hors Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 43 € / classe	86 € (3 ^e visite gratuite)

Collège ou lycée	Visite libre	Visite guidée (1h30)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 23 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 23 € / classe (entrée au musée)	Forfait 66 € / classe (entrée + commentaire)

Les forfaits s'appliquent à la classe ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement. Pour la sécurité et le confort de la visite, il est recommandé de ne pas excéder 30 élèves par groupe.

Le passeport pour l'art concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée des beaux-arts et du Quartier, centre d'art contemporain de Quimper.

Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités par les deux structures. Il revient aux CDI de s'abonner auprès du Quartier, centre d'art contemporain au 02 98 55 55 77 (contact Sandra Tijan).

Gratuité pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.
Rappel : le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

Le règlement peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre du Trésor public), espèces, carte bancaire, chèque vacances. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement. Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement un ordre de paiement émis par le Trésorier principal municipal de Quimper. Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée.

Merci de prévenir au moins 48 heures à l'avance en cas d'annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

Préparer une sortie au musée

La médiatrice culturelle Fabienne Ruellan vous renseignera sur les possibilités offertes et sur les ressources documentaires du service éducatif. Pour toute demande de visuel : fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr, 02 98 95 95 24

Le conseiller-relais du 2nd degré Yvon Le Bras assure une permanence au musée le mercredi après-midi et vous aidera à construire une séquence de cours d'histoire des arts.

Documentation en ligne

Les enseignants trouveront sur la page « groupes scolaires » du site internet du musée www.mbaq.fr un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux de découverte des collections ou de l'exposition en cours, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource facilement accessible pour préparer une sortie au musée.



Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts